

د. غالي شكري

# المنهات

دراسة في أدب نجيب محفوظ





# المنتمي

دراسة في أدب نجيب محفوظ

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الاولى ١٩٦٤ م القاهرة  
الطبعة الثانية ١٩٦٩ م القاهرة  
الطبعة الثالثة ١٩٨٢ م بيروت  
الطبعة الرابعة ١٩٨٧ م بيروت - القاهرة



د. غَالِي شُكْرِي

# المنتقى

دراسة في أدب نجيب محفوظ

إِلَى ذِكْرِ أَبِي

## مقدمة الطبعة الرابعة

اعتاد المؤلفون القول بأن أعمالهم كائناتهم متساوون في المحبة والاقتراب من النفس. ولكنني أعتقد أن تشبيه مؤلفات الكاتب بأبنائه فيه تجاوز كبير. لذلك أحب أن أقول إن «المتنبي» هو من أقرب أعمالي إلى نفسي، وقد مضت على طبعته الأولى ثلاث وعشرون سنة، ولعلي أزداد محبة له كلما تقدم به وبني العمر.

عندما كنت صبيّاً في المرحلة الثانوية كان أول مقال نقدي لي هو رواية «زقاق المدق» لنجيب محفوظ. ربما كان ذلك عام ١٩٥٠ ولكن هذا المقال لم ينشر قط. وإنما أردت الإشارة إلى أن اهتمامي بأعمال نجيب محفوظ شديد التبكير. وقد أتيح لي فيما بعد أن أصادق كاتبين متناقضين يتفقان في أمر واحد هو محبة أدب نجيب محفوظ. أما الكاتب الأول فهو سلامة موسى الذي نشر لمحفوظ مقالاته الأولى في مجلته وأصدر له روايته الأولى. وأما الكاتب الثاني فهو الناقد أنور المعداوي الذي احتفل ببدايات نجيب محفوظ احتفالاً مماثلاً لما كتبه سيد قطب حول «خان الخليلي» وما كتبه يوسف الشاروني حول «زقاق المدق» حتى أنه اتخذ من أحد شخصياتها قصة عنوانها «زليخة صانع العاهات» وأخرى عنوانها «مصرع عباس الحلوة».

لم يكن نجيب محفوظ في تلك المرحلة الباكرة من عمري مجرد «أديب» موهبه أكبر من مواهب زملائه المعروفين أكثر منه حينذاك، فقد أتيح لي في تلك السن ما لم يتح ربما لأقراني إذ كنت تلميذاً في مدرسة إنجليزية بمدينة منوف. وهكذا قرأت لبعض شوامخ الأدب الإنجليزي سواء في البرنامج الدراسي أو في القراءة الحرة. وهكذا لم يكن الجانب «الأدبي» هو الذي هزني في أعمال محفوظ، وإنما اشتغال هذا الجانب على أشواق ورؤى تخترق نفسي وتسكن خلاياي على نحو أقوى وأعمق وأرق مما فعلت به روايات ديكنز أو سكوت.

ثمة «شيء آخر» كان يلازم أعمال محفوظ لا أجدها في معاصريه من الأدباء المصريين ولا في كبار الأدباء الإنجليز. هذا الشيء الآخر هو نفسه الذي استقطب

جيلي وبعض أبناء الأجيال التالية حول أدب نجيب محفوظ وشخصه. ومنذ عام ١٩٥٦ حين كنا نلتقي في ندوته الأسبوعية بكازينو أويرا أخذت علاقتي به (أقصد علاقتنا جميعاً) تتوطد. رجل مستنير، ساخر، مصري بكل معاني الكلمة، مستقبلي الرؤية فهو يناقش الشباب كأنهم أنداده بمتنهي الاحترام والود، عاشق للحرية، طموح للعدل. وكانت معادلة الحرية والعدل هي التي تؤرقه. كان «الشيء الآخر» الذي يربطنا بنجيب محفوظ هو «الانتماء» لا بالمعنى السياسي المباشر، وإنما بالمعنى الإنساني الأشمل، فهو الانتماء إلى الحرية والاستقلال والسيادة والعدل والديموقراطية حقاً، ولكنه أيضاً الانتماء إلى مصر والثقافة العربية والفكر المستنير والمستقبل. وهو كذلك الانتماء إلى الأصالة الشعبية المرهقة تحت وطأة تراثات متزاحمة، وتحت ضغوط الفقر المستبد بالأرواح قبل الأجساد.

وفي هذا الوقت كنت أعد كتابي الأول «سلامة موسى وأزمة القيد العربي» الذي قرأ مخطوطته الأولى عام ١٩٥٧ سلامة موسى نفسه والزميل الراحل فتحي خليل. وقد اختلفا في الحكم. قال سلامة إن الكتاب جيد، أما فتحي خليل فاقترح عدة تعديلات أخذت ببعضها. وأعطيت المخطوط لأنور عبد الملك ولطف الله سليمان للاطلاع عليه ونشره عن «الدار المصرية للكتب». وكان سلامة موسى قد مات في أغسطس ١٩٥٨. وتعاقدت مع لطف الله على نشر الكتاب. ولكنه دخل المعتقل في يناير ١٩٥٩ واستطاع عبد الملك السفر خفية إلى فرنسا.

أما أنا فكنت قد شرعت في دراسة «أزمة الجنس في القصة العربية» التي صدرت بعد شهرين فقط في العام نفسه الذي صدر فيه كتابي عن سلامة موسى، عام ١٩٦٦.

لماذا أسرد هذه الحكاية؟

لأنني في دراستي لسلامة موسى توقفت طويلاً عند المقالات التي كتبها نجيب محفوظ في «المجلة الجديدة» ثم توقفت عند شخصية «عدلي كريم» ومجلته «الإنسان الجديد» و«كمال عبد الجواد» الذي يكتب فيها على صفحات ثلاثية «بين القصرين». وكان سلامة قد أشار في إحدى يومياته بجريدة الأخبار عند صدور الثلاثية عن علاقته بنجيب محفوظ حين كان «الأديب الشاب» طالباً في قسم الفلسفة بكلية الآداب. وأضاف أنه يرى نفسه فعلاً في «عدلي كريم» ويرى مجلته في «الإنسان الجديد» ويرى بعض ملامح نجيب محفوظ في «كمال عبد الجواد». هذه الملامح يمكن التأكد منها إذا طالعنا مقالات محفوظ المبكرة عن تيارات الفكر الغربي في «المجلة الجديدة» طيلة الثلاثينات من هذا القرن.

كان هذا أيضاً مهماً على الصعيدين الفكري والفني، ازدادت بواسطته فهماً «لحيادية» الكتابة المحفوظية كأسلوب في التعبير المباشر وغير المباشر، وازدادت إدراكاً لوسائل الكاتب الغائرة في تكوينه العميق، من قبل أن يصوغ أعماله الكبيرة بزمناً طويلاً.

ومن ناحية أخرى أتاحت لي دراسة «أزمة الجنس في القصة العربية» أن أخصص فصلاً كاملاً عن «معنى الجنس عند نجيب محفوظ». وكانت فرصة لاستكشاف أسلوب الكاتب أكثر فأكثر، أي من حيث ارتباط هذا الأسلوب بالرؤية التي يجسدها الكاتب في علاقات وأنسجة روائية.

والجنس في أدب محفوظ من بين هذه العلاقات هو أبرزها جنباً إلى جنب مع الدلالات السياسية والاجتماعية. من أية بيئات يختار الكاتب شخصياته؟ والبيئة هنا إطار اجتماعي وثقافي وأخلاقي. كيف يبدع الكاتب التطور الداخلي لهذه الشخصيات؟ والإبداع هنا يخص اللغة والحدث والموقف والتشابك المعقد، بالسرد والحوار، في إقامة التماسك الخيالي للبناء الروائي.

ويعد أن صدر كتابي عن سلامة موسى والأخير عن أزمة الجنس، كانت الأسئلة حول نجيب محفوظ وأدبه قد تعاضلت. ويقدّر ما كانت أسئلة عن «العام» كانت تلح في طرق أبواب «الخاص». وهكذا برزت مسألة الانتماء كمحور رئيسي في أدب محفوظ جنباً إلى جنب مع التحولات العنيفة لمجرى ثورة يوليو ١٩٥٢ حيث تناقضت المصالح والمسارات والأفكار والخيارات والمصائر بين ثوار وثوار، بين الانتماءات المتقاطعة والمتوازية.

وحتى عام ١٩٦٤ لم تكن قد صدرت دراسة نقدية شاملة عن نجيب محفوظ، بالرغم من أنه كان قد خرج من دائرة الثلاثة آلاف نسخة إلى دوائر العشرين ألفاً (الكتاب الذهبي) إلى دائرة نصف المليون (جريدة الأهرام التي نشرت «أولاد حارتنا» أسبوعياً، وكانت المرة الأولى التي يواجه فيها الروائي جمهور الصحافة اليومية عام ١٩٥٩). وهو العام الذي افتتحته دولة «الثورة» باستقبال مئات المناضلين الماركسيين والديموقراطيين في السجون والمعتقلات. أما الرواية فهي التي ناقش فيها المؤلف بشجاعة مسألة الدين والعلم والاشتراكية، بعد صمت أو توقف عن الكتابة دام سبع سنوات لم ينشر خلالها سوى الثلاثية التي كان قد كتبها في وقت سابق.

كذلك كان محفوظ قد كتب تبعاً وحتى عام ١٩٦٤ هذه الأعمال: واللص

والكلاّب» ١٩٦٢ و«السمان والخريف» ١٩٦٢ أيضاً و«دنيا الله» ١٩٦٣ و«الطريق» ١٩٦٤. ومعنى هذا أنه كان قد كتب أعماله الكبيرة، الكلاسيكية والجديدة. وكانت هذه الأعمال تثير بمجرد نشرها في «الأهرام» ردود فعل كثيرة لشجاعتها في تناول ما يخشاه غيره وما يخاف زملاؤه من تناوله. كان يتناول، باختصار، قضية الثورة وقضية الانتماء. ولذلك اختفت أحكام النقد اليساري المبكر وحل مكانها الاحترام والمجبة، بالرغم من أن هذا اليسار كان سجيناً منذ ١٩٥٩ إلى ١٩٦٤.

وكانت «أولاد حارتنا» قد لقيت عنتاً وإرهاباً للاهرام وللكتاب، ولكن الاهرام ظل ينشر حلقاتها إلى النهاية، ثم اعترض الأهرام على نشرها في كتاب. وهذا لم يمنع الانتاج السينمائي من التوجه إلى أعمال نجيب محفوظ. وأياً كانت التحفظات على إخراج بعض الأفلام المأخوذة عن هذه الأعمال، فقد ربح الكاتب جمهوراً جديداً، بعضه لا يعرف القراءة والكتابة.

وبالرغم من ذلك كله لم يكن قد صدر كتاب واحد عن أدب نجيب محفوظ في مصر أو في غيرها من الأقطار العربية. وبالطبع لم يكن قد صدر عنه أي كتاب في العالم الخارجي.

لذلك حين رحلت أضاع الخطوط الأولى لـ «المتنبي»، لم تكن هناك سوى بعض المقالات والمقابلات وأعمال الكاتب نفسه. ولكن كانت هناك قبل ذلك وبعد هذه القضية الملحة والتي دعوتها بالانتماء، وهذا الرباط الخفي بين العام والخاص، وهذه العلاقة الأسيرة التي نمت بين الكاتب وجمهوره حتى أصبح الروائي الأول في القراءة العربية المعاصرة، سواء قراءة مئات الألوف من المواطنين العرب في كل مكان، أو قراءة النقاد.

كان نجيب محفوظ يؤسس الرواية العربية على أكثر من مستوى: كان يؤسس الصيغة الجمالية ذاتها بعد محاولات الرواد ذات الشأن العظيم في تمهيد الأرض أمامه. وكان يؤسس ذوقاً فنياً جديداً يغالب الذوق السائد الذي شكلته أعمال الرومانتيكيين الكبار. وكان يؤسس جمهوراً عريضاً هو جمهور الرواية.

وإلى جانب هذا التأسيس المتعدد الجبهات، كان نجيب محفوظ يحاول التجديد بقدر ما تملك موهبته ورؤياه من طاقات. . فالمسافة بين العمل الكلاسيكي الضخم في الثلاثية وبين العمل الطموح للتجديد في «اللص والكلاّب» تدلنا دون عناء على ما كابده الكاتب حتى لا يتخلف عن العصر.

كان نجيب محفوظ عام ١٩٦٤ قد بنى هرمًا في تاريخ الرواية العربية وتاريخ الوعي الجمالي العربي . وهو الوعي الذي يبقى ساري المفعول في الأجيال التي تلت ، حتى دون وعي منها . أي أن محفوظ ليس كاتباً كلاسيكياً عظيماً وانتهى الأمر ، وإنما هو عطاء ممتد - بما أنجزه - في أعمال المجلدين من الأجيال التالية . وهو معنى لا يتوفر لكثير من كبار الأدباء الذين أعطوا أعمالاً كبيرة من دون أن تكون هذه الأعمال تأسيساً لفن أو لجمهور أو لوعي .

هذه الميزة ينفرد بها نجيب محفوظ في تاريخنا الأدبي الحديث ، حتى بالنسبة لمن هم تجاوزوه في «الحدائق» . إلا أنه حتى ذلك التاريخ - أكرر عام ١٩٦٤ - لم يتناول هذا العطاء الكبير أحد .

وتلك كانت صعوبة أولى حين فكرت ، في كتابة «المتني» . وربما كانت ، على العكس ، تيسيراً لمهمتي . أي أنني على الصعيد الأكاديمي المحض لم أعثر على المراجع التي تروي ظمأ ناقد بلغ التاسعة والعشرين من عمره حين صدر الكتاب . ولكنني على صعيد آخر كنت «حرّاً» في بناء البحث ، حرية الفكر والذوق والوعي . لم أكن أكتب «عن» نجيب محفوظ وأدبه ، وإنما كنت أعالج قضية تزورني وتؤرق جبلي . كانت القضية تخصني ، سواء في إطارها أو أنسجتها وأساليبها أو مسائلها وتحقيقاتها الجمالية .

وكان كتابي الأولان اللذان صدرا قبل «المتني» بعامين قد حققا رواجاً وصدى يتمناه كل كاتب . ولكن «المتني» حقق لي شيئاً آخر ، وما زلت أشعر بدفء هذا الشيء الآخر إلى الآن ، بالرغم من مرور الزمن . تقدم الكاتب والكتاب في السن ، ويبقى شباب الذاكرة حياً بهذا الشعور الخاص الفريد الذي شعرت به وأنا أتناول من صديقي محمود الزناري النسخة الأولى من «المتني» . ومحمود لم يكن ناشراً ، ولكنه لسبب ما غامر معي بماله فطبع الكتاب ووزعه بل وأعطاني حقوق الطبعة الأولى كلها . لم يكن شعوري هو أنني كتبت بحثاً جيداً أو -بلديداً ، وإنما كان شعور الشاعر بميلاد القصيدة . كان «المتني» وما يزال بين ضلوعي عملاً لا يقاس بما احتواه من مقومات البحث النقدي أو الدراسة الأدبية ، وإنما بما تضمنه من تجسيم موضوعي مستقل عني ولكنه بكافئ عاطفتي وفكري وأحلامي وأشواقني غاية التكافؤ . ولكن تطور «النفد» بعد ميلاد «المتني» وكم سيتطور ، ولكنه سيظل في مخيلتي ومخزون ذاكرتي هذا العمل الذي قد لا يظهر منه للقارئ سوى «العلم» - إن وُجد - أما ما أراه وحدي ولا

يشاركني في رؤيته أحد، فهو ذلك «السِر» الذي يبقى مستعصياً على كل تحليل خارجي، سر العلاقة الحميمة التي تربط شاعر ما بإحدى قصائده

ولست شاعراً

و«المتنمي» ليس قصيدة.

ولكن منزله، في أعماقي وفي تكويني هي التي تدفعني لاستعارة هذا التشبيه. إنه العمل الذي كان يكتبني وكنت أظن أنني أكتبه.

غالي شكري

القاهرة ٣١ - ١٠ - ١٩٨٧



## مدخل

(١)

١ - في خاتمة الطبعة الأولى من هذا الكتاب نقراً «... ورؤيا نجيب محفوظ لم يكتمل بناؤها بعد، لأن تطوره - ومنهج هذا التطور - يؤكدان أنه لم يقل كلمته الأخيرة بعد...» ذلك أنني توقفت عند رواية «السمان والخريف» وشعرت أنها لا يمكن أن تكون الكلمة الأخيرة، إذ هي تعود بنا إلى نهاية الرواية الكبيرة «أولاد حارتنا» ولا تكاد تقدم جديداً إلا أن «أولاد حارتنا» كانت رواية نظرية و«السمان والخريف» رواية تطبيقية إن جاز التشبيه. فليست الرواية الأولى التالية للثلاثية إلا رؤيا فكرية خططت للواقع، وجاءت «اللص والكلاب» و«السمان والخريف» اختباراً واقعياً لهذا التخطيط، وانتهت الرواية الأخيرة إلى نفس النقطة التي انتهت بها روايته الأولى. فالشباب الطويل الأسمر الذي يسلك يسراه وردة حمراء في خاتمة «السمان والخريف» هو الحل الذي يترامى لنا في خاتمة «أولاد حارتنا» مع حنش الذي عثر على كراسه عرفة وبدأ يفك رموزها، وشباب الحارة يختفي منها لينضم إليه في الخلاء البعيد، يعدون العدة لمصرع الطغيان ومشرق فجر الأعاجيب. هي الخاتمة بعينها وإن اختلف «النظر» إلى الواقع والتخطيط له عن الواقع نفسه وما يضطرم به من جبايا ومتناقضات. لذلك توقفت عند «السمان والخريف» وقلت: إنه لا يمكن أن تكون هذه هي الكلمة الأخيرة لنجيب محفوظ. وليس السبب على الإطلاق هو أن الفنان لا يزال حياً يرزق، وبالتالي فإن احتمالات الجديد في عطائه الفني لا تزال قائمة. فكم من الأدباء والفنانين يكفون عن العطاء في مطلع شبابهم، ربما لنقص فيهم وربما لعقم اللحظة التي يعيشونها في واقع مجذب، وربما لأن المرحلة الحضارية التي يحيون في ظلها لا تتجاوز حدودها الفكرية ما هو أبعد من مجموعة القيم التي تناولها الأدباء والفنانون بالعرض والتحليل والاكتشاف، ولم يبق أمامهم سوى التكرار والإملا. أي أن هناك من عوامل الكف عن العطاء ما يدخل في صميم قدرات الفنان الطبيعية والمكتسبة، وما يخرج عن إرادته ويدخل في صميم الإطار التاريخي للمجتمع الذي يعيش فيه.

ولذلك فإن «السمان والخريف»، لم تكن الكلمة الأخيرة في أدب نجيب محفوظ وهو يعيش مرحلة دامية من مراحل التحول العنيف في تاريخ مجتمعة. ولقد دلت مجموعة الأقاصيص التي كان ينشرها فرادى أو يضمونها كتبه أنه يعاني معاناة هائلة في رحلة البحث المرير. وفي تقديري أن قصة «زعللاوي» من بين هذه الأقاصيص جميعها تبرز كعلامة طريق وعرو شاق عزم الفنان على اجتيازه مهما كانت الصعاب والأهوال. ثم أقبلت رواياته الأربع «الطريق»، الشحاذ، ثرثرة فوق النيل، ميرامار، دليلاً قاطعاً على وعورة الرحلة التي خاضها ومرارة النتائج المؤسفة التي انتهت إليها. كان البطل النجيب في «اللص والكلاب» بطلاً مازوماً، فانتفى به الأمر في «ميرامار» إلى الهزيمة الكاملة. وأقبلت قصته «فتح المظلة» كسابقتها «زعللاوي» علامة طريق أيضاً، ولكن إذا كانت الأولى علامة البداية فهذه الأخيرة علامة النهاية.

ومن هنا كان لا بد لي في هذه الطبعة الجديدة من «المتن» أن أستكمل الحوار مع كلمة نجيب محفوظ الأخيرة، التي قالها بمنتهى الشجاعة والوعي والأسى. هي الكلمة الأخيرة التي نطقت بها حضارتنا وتاريخنا ومجتمعنا في هذه اللحظة الأسبانية التي نعيشها، فهي تدخل ضمن العوامل البعيدة عن قدرات الفنان وفطرته، وإن شاركت بصورة أو بأخرى في صنعها. وسوف يظل نجيب محفوظ يكتب ويكتب، ولكنه حينئذ لن يكون أكثر من شهيد اللحظة التي عاشها، لن يستطيع أن يضيف جديداً إلى رؤاها. ولا يصدر هذا القول عن نظرة متشائمة، أو حتى عن نظرة متنبئة، وإنما عن نظرة حاولت ما استطاعت أن تحيط بتطور أدب نجيب محفوظ والمناخ الحضاري الذي أثمره.

٢ - أن أدب نجيب محفوظ يقدم دليلاً مأساوياً دامغاً على صحة الرأي القائل بأن الفنان لا يتجاوز مقتضيات التاريخ. ذلك أن هذا الفنان الكبير لم يأل جهداً في تطوير فنه في محاكاة تطور المجتمع المصري ومحاولة تجاوزه في كثير من الأحيان. لقد تسلم نجيب محفوظ أمانة الرواية المصرية من توفيق الحكيم، الرائد الذي يعد إنتاجه الروائي - وبخاصة في عودة الروح ويوميات نائب في الأرياف - إلهاداً بمولد الرواية المصرية في طور نضوجها. وإذا كان قد توقف عن التأليف الروائي واتجه بكامل قدراته إلى المسرح، فإن نجيب محفوظ قد تحمل أعباء المرحلة الجديدة في تاريخ الرواية المصرية منذ بداية الأربعينات إلى الآن، مستكملاً ملامح وجهها الواقعي في تميره الأصيل عن المستوى الحضاري الذي بلغه مجتمعنا حينذاك ومحاولاً صياغة وجهها الحديث المعبر عن تناقضات المرحلة الدامية التي وصلت إليها حضارتنا. ولقد اختار نجيب محفوظ منذ البداية الطريق الصعب فلم ينقل إطاراً روائياً جاهزاً في الأدب الغربي، ولم يطبق مذهباً فكرياً بعينه. وإنما حاول أن يكتشف

الصيغة الجمالية الصحيحة باختبار شتى الأطر الفنية والمذاهب الفكرية في أرض الواقع المصري . ولا يعني هذا أنه صنع خليطاً من قوالب الفن المختلفة ومذاهب الفكر المتباينة، بل هو قد اختار من بينها ما يجلو رؤيته للواقع من حوله وما يسهم في تشكيل هذا الواقع تشكيلاً جديداً . ومن هنا ذهبت أدراج الرياح كافة المحاولات التي تعسفت معه بتصنيفه قسراً في هذه الخانة أو تلك من خانات النقد الأوربي الجاهزة . وأثبت نجيب محفوظ بذلك أنه ابن مخلص لهذه الأرض التي نبت منها، إذا احتاجت لفكرة كلاسيكية أو لمسة رومانتيكية أو صورة واقعية أو خيال أسطوري، فإنه لا يتردد في تلبية مطالب «التجربة» الأم في إبداعه الفني . . فاحتياجات الواقع المصري الجمالية هي التي تدفع نجيب محفوظ تلقائياً لاختيار هذا الجانب أو ذاك من جوانب التراث الفكري والأدبي . ولأن الصياغة الفنية في أدبه جاءت تجسيدا عميقاً لاحتياجات التجربة الحية والواقع الخصب، فإن هذا الأدب ظل طليعاً وتجريبياً في معظم مراحله، أي أنه ظل بوصلة للتقدم الروحي ومقياساً أميناً لتطور ضمير هذا الشعب . فالاتجاه التاريخي الذي نطالعه في مرحلته الأولى كان مشاركة رائدة في حركة الأدب الرومانسي، والاتجاه الواقعي في المرحلة الوسطى كان ارتياداً إيجابياً لحركة الأدب الاجتماعي، والاتجاه الفكري في مرحلته الأخيرة كان تطلماً وثاباً لما أسميه بحركة الأدب التجريدي . وليست هناك فواصل حجرية ثابتة بين هذه الاتجاهات والمراحل فلعلنا نجد بذوراً لمرحلة ما في مرحلة سبقتها أو نكتشف جلور اتجاه ما في اتجاه تقدم عليه . ولكننا على الدوام نجد هذا الفنان الكبير على عجلة القيادة في تطور الأدب المصري الحديث . . . حتى أننا نستطيع القول بأن أدبه في مجموعة جملة تجارب، لا تكاد التجربة الواحدة تتكرر إلا ويستجيب كاتبها لتغيرات الواقع المتلاحقة فيواصل التجريب من جديد . على أن هذا الاخلاص العميق لتغيرات الواقع لم يكن مجرد مناسبة شكلية لمغامرات جمالية، أو التردى في غواية المودات الجديدة بارتداء أحدث الأزياء الأوربية ، وإنما كان مصدر التجديد الفني في أدب نجيب محفوظ هو إيمانه العميق بمبدأ التقدم ذاته . . فالتقدم هو الفكرة التي يمكن القول بأنها تشكل العمود الفقري لإيمانه الاجتماعي والروحي، هي الخط العريض الذي تندرج تحته بقية القيم التي تتغير يوماً فيوماً، ولكن هذا الخط باقٍ لا يتزعزع من مكانه . . وعندما يقبال إن نجيب محفوظ كاتب تقدمي، لا ينبغي أن نلصق به على الفور مفهوماً قاصبراً للتقدم ، فهو ليس كليشياً جامداً من مقولات النصوص التقليدية . وإنما نجيب محفوظ فنان تقدمي بأعمق معاني الكلمة وأشملها، في الفكر والفن والمجتمع . ولكن هذا التقدم الذي يبلغ أقصى مداه في تعبير أحد أبطاله بالشورة

الأبدية، يصطلم بأسوار عالية وجدران صلبة من صنع حضارتنا ومجتمعنا وتاريخنا وعصرنا. . وهو حين يصطلم بهذه العوائق الخارجة بكل تأكيد عن إرادته - وإن شاركت بعدئذ في صنع هذه الإرادة - فإنه لا يستطيع أن «يخبط رأسه في الحائط» كما يقول الحبل الشامي. . فالدماء التي سالت في أعظم وآخر أعماله تكفي برهاناً لا يقبل الشك في أن الطريق أصبح مسدوداً في وجه هذا الجيل العظيم. . ولم يعد أمامه سوى افتعال المغامرات الشكلية، أو تبرير الوجود القلبي للأسوار والجدران بالصطناع ثغرة موهومة، أو الصمت. وأرجو أن يكون واضحاً ما أقصد إليه من الطريق المسدود، فالحرية الديمقراطية لا تشكل إلا عنصراً واحداً يدخل ضمن عناصر لا حد لتعقدها. . فالسور العالي أو الجدار الصلب أعمق كثيراً وأشمل من أن تكون الحرية هي حامته الوحيدة، وإنما هو طريق الحضارة والتاريخ، الطريق الذي يصل ببعض الناس إلى القمر ويعجز بعضهم الآخر عن الوصول إلى شبرا.

لقد تابع نجيب محفوظ بمثابرة وإصرار عجيبين أزمة المجتمع المصري منذ كانت أزمة عابرة في حياة محبوب عبد الدايم وحميدة ونفيسة وحسين إلى أن تحولت إلى أزمة ضارية في حياة كمال عبد الجواد، ثم تغير جوهر الأزمة في حياة سعيد مهران حتى أن سرحان البحيري لم يجد مفرأ من الانتحار. وبذلك أعلن نجيب محفوظ أن الأزمة التي ظنناها عابرة يوماً قد آلت دورتها إلى الهزيمة الكاملة. . وإذا كان أحد أبطال القدامى يحاور زملاء من الشباب الضائع في الثلاثينات قائلاً إن تطبيق أي مذهب في مصر لا بد وأن يتحول إلى دكتاتورية، فإن بطلا من الشباب المنتمي في أواخر الستينات يخطب في الجماهير عن الاشتراكية ويذهب ليعد عدته في الظلام ليصبح مليونيراً وتفرض أسراب الكاديلاك الطريق الطويل نحو الاشتراكية. . ماذا يستطيع أن يصنع فنان صادق كنجيب محفوظ؟ هل يكرر نفسه؟ وماذا بعد التكرار؟؟ . لقد كتب قصته العظيمة «تحت المظلة» وكفى! . ولن أفاجأ بنجيب محفوظ إذا صمت، أو إذا نطق كلاماً يرادف الصمت، أو قال كلاماً سبق أن قاله بصورة أفضل. . ذلك أن أعظم الكتاب لا يتجاوزون مقتضيات التاريخ.

٣ - وعندما صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب ثارت حوله بعض المناقشات التي أعتر بها كثيراً، فقد أضاءت لي جوانب هامة، سلباً وإيجاباً، ما أوججني إلى معرفتها. وأود لو يأذن لي نقادي أن أعرض في إيجاز لمنهج التأليف الذي حاولته في هذا الكتاب. إن قضية واحدة من القضايا التي يحفل بها الأدب المصري الحديث، كانت تعينني حين اتخذت من أدب نجيب محفوظ شاهداً عليها، هي قضية الانتماء. ولا ريب أن هناك أدباء آخرين قد تناولوا هذه القضية بالتعبير الفني، ولكنني لم أجد كاتباً تخصص فيها كنجيب محفوظ. . وبالرغم من أن أدبه هو الآخر

يعالج عديدًا من القضايا الأخرى إلا أنني ركزت على هذه القضية بالذات وما يرتبط بها من مشكلات في الفكر والفن. وربما كان اختياري لهذه القضية اختياراً ذاتياً في مصدره الأول، فلعل مشكلة الانتماء لهذا في تكويني الشخصي مكان خاص، ولكن هذا الاختيار مع ذلك لا يخلو من أسباب موضوعية تتصل أوثق الاتصال بتكوين المجتمع وظروفه الحضارية.

وعندما تكون قضية الانتماء هي المحور الفكري الذي يلور من حوله البحث، فإنني استبعد على الفور مختلف الأعمال التي كتبها الفنان بعيداً عن هذا المحور، بل واستبعد مختلف الزوايا البعيدة عن هذا المحور في أعماله التي تناقش المشكلة. ومن هنا لم أتبع المنهج التاريخي الذي يعنيه تطور الكاتب تطوراً زمنياً، وحاولت أن أربط في البداية بين أزمة الانتماء في جيل نجيب محفوظ الواقعي، وهذه الأزمة كما انعكست بين يديه على مرآة الفن. وقد أحسست أن نجيب محفوظ في الثلاثية هو سليل أحد التقاليد البارزة في أدبنا الحديث، وهو التقليد الذي بدأته شخصية «حامد» في رواية هيكل الأولى «زينب»، وشخصية «محسن» في رواية الحكيم «عودة الروح»، وشخصية «إبراهيم الكاتب» في رواية المازني المسماة بهذا الاسم، وشخصية «همام» في رواية «سارة» للعقاد، وشخصية «إسماعيل» في قصة «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي. . . إلى غير ذلك مما يمكن رصده من روايات «والترجمة الذاتية» كما يحلو لبعض النقاد أن يسميها، وهم يقصدون أن ثمة مشابهات يمكن العثور عليها بين بطل الرواية والفنان الذي أبدعها. وأنا لست أعتقد بأن الثلاثية هي التاريخ الشخصي لكمال عبد الجواد، كما لست أعتقد بأن كمال عبد الجواد - كفرد - هو الممثل الفني لشخصية نجيب محفوظ. . . وإنما أعتقد اعتقاداً كبيراً بأن أزمة جيل نجيب محفوظ الأساسية تجد تعبيراً فنياً لها في أزمة جيل كمال عبد الجواد. وليست أزمة الانتماء إلا إحدى الأزمات التي يضطرم بها عالم الثلاثية الرحب، ولكن اختياري لهذه الأزمة دون غيرها محورياً للبحث جعلني أركز الأضواء عليها وما يتصل بها من أدوات في الفكر والتعبير. ولذلك عقدت الفصل الأول بأكمله حول شخصية واحدة من شخصيات الثلاثية هي شخصية «كمال عبد الجواد». . . ولم استهدف في هذا الفصل دراسة الثلاثية على الإطلاق، وإلا لأجلت الحديث عنها في السياق التاريخي للبحث، وإلا لما كررت الحديث عنها في فصل لاحق هو «المتنبي بين الدين والعلم والاشتراكية». . . لقد عملت إلى دراسة كمال عبد الجواد كمعادل موضوعي في إزمته لجيل نجيب محفوظ. ثم تبين لي أثناء الدراسة أن النسيج الاجتماعي والتاريخي في الثلاثية لم يخف قط ذلك الميل الحاد المؤلف من جانب نحو ما أسميته بأدب القضايا الفكرية. فالحق أن هذه المناقشات السياسية التي كنا

نلمحها في «القاهرة الجديدة» و«خان الخليلي» و«بداية ونهاية» قد تحولت في الثلاثية إلى خيط واضح من خيوط الفكر المجرد بحيث أن الفكر الذي كان في الأعمال السابقة مجرد لون يضاف إلى بقية الألوان الصانعة للوحة قد انفرد في «قصر الشوق» و«السكرية» بالنسيج الرئيسي للوحة. . وما كان يستطيع نجيب محفوظ في ذلك الوقت المبكر من نهاية الأربعينات أن يصوغ أعماله «الفكرية» في نفس الأطر الفنية الجديدة التي شرع في كتابتها بعد الثلاثية. . ذلك أن الفنان لا يغفل المستوى الحضاري وذلك الذي بلغه المتلقي، بل هو يتفاعل مع هذا المستوى ويشارك في صياغته. ولست أعتقد أن المرحلة الجمالية في الذوق العربي كانت تسبغ منذ ربيع قرن ذلك المنهج التعبيري الذي يكتب به نجيب محفوظ منذ سنوات قليلة. . فضلاً عن أن الكاتب نفسه ما كان يستطيع أن يفكر جمالياً بهذا الأسلوب. وإنما توضح لنا الصياغة الفنية لأزمة كمال عبد الجواد أنه بالرغم من الميل الواضح من جانب المؤلف نحو أدب القضايا الفكرية إلا أن الرداء الواقعي بنسجته الاجتماعي وألوانه التاريخية كانت السبيل الأولى إلى تحقيق هدفه عرضاً وتحليلاً.

على أن قضية الانتماء في أدب نجيب محفوظ ليست في جميع الأحوال قضية مباشرة وإنما هي قد تستر خلف لافتات أخرى كالضياح والأضطهاد واتباع الطرق القصيرة والمسدودة. ولقد صادفني هذا التستر والتخفي بصورة واضحة في أعمال نجيب محفوظ السابقة على الثلاثية، حيث لم يكن المتمتي هو بطل اللحظة التاريخية في الثلاثينات وأبان الحرب العالمية الثانية، وإنما كان الضائع في «القاهرة الجديدة» والمضطهد في «خان الخليلي» والطريق القصير في «زقاق المدق» والطريق المسدود في «بداية ونهاية» هي النماذج الرئيسية المعبرة - سلباً - عن حاجة مصر إلى الانتماء. ولم تخل هذه الأعمال بطبيعة الحال من نماذج شاحبة للمتتمين يساراً ويميناً، ولكن البطل الحقيقي لم يكن هو المتمتي، ولذلك انتقلت من تجسيد أزمة جيل نجيب محفوظ في الفصل الأول - وقد أردت به تعريفاً أعمق من المواصفات التقريرية بالمؤلف - إلى تجسيد هؤلاء الضائعين والمضطهدين في الفصل الثاني «ملحمة السقوط والانهار» وكانت التسمية للأسف الشديد هي أول ما استرعى الانتباه، ولم يكن يعني نجاحها بقدر ما كان يعني تصور ما أقصد إليه تصوراً حقيقياً. فالسقوط والانهار من نصيب التراجيديا والأبطال التراجيديين بغير شك، ولكن بذرة السقوط لم تثبت في أرض خارج هؤلاء الأبطال، وإنما هي كائنة في صدورهم تكبر دون وعي منهم حتى تصل مداها في لحظة الانهيار. وسواء كانت هذه البذرة هي القدر اليوناني القديم، أو المطلقات الكلاسيكية، أو الموت، فإن اللعنة التي تثبتها وتنميتها وتشورها تولد مع الانسان، في صميم تكوينه البشري وطبيعته الانسانية. وليست،

الشخصيات، التراجيدية التي يمزج بها البحر المتلاطم من الضائعين والمضطهدين في أدب نجيب محفوظ من هذا «النمط البطولي» الذي يحمل مصيره بين جنبيه، فالصراع في حالتهم لا يتم بينهم وبين هذه الجرثومة الخفية، وإنما هو صراع ملحمة تقليدي يتم بينهم وبين القوى الخارجية، وإن انتهى بهم إلى السقوط والدمار. إنها خاتمة تراجيدية حقاً، ولكن مقلماً ملحمة تماماً. ولعل هذا التناقض بين المقدمات والنتائج يعد دليلاً جديداً على إخلاص نجيب محفوظ للواقع الذي يتفاعل معه. فهو لم يشأ تجميد هذا الواقع فنياً لحساب إحدى المقولات النقدية، وإنما راح يسترعي ضمير الواقع ويجرب صياغته من جديد مهما بدا التناقض غريباً على المناهج التقليدية في التعبير. وليس على النقد حيثث إلا أن يلتزم الموضوعية في التشخيص مهما بدا التناقض مرة ثانية غريباً على المناهج التقليدية في النقد. ولذلك بادرت إلى القول بأن هذه الأعمال تشكل فيما بينها «ملحمة السقوط والانهايار» مقدماً لهذا الفصل بتمهيد مطول عن تطور معنى المأساة في حياتنا، وهو جزء متمم للبحث ولا ينفصل عنه، وكنت أعلم يقيناً أن التعبير يحمل تناقضاً إذا قيس بالمعايير التقليدية، ولكني أبقيت عليه حتى يشاركني الجميع هذه الحيرة: شخصيات تراجيدية لا تتكامل في بطولة ناضجة إلا في الثلاثية حيث نجد أن كمال عبد الجواد أول بطل تراجيدي في الرواية المصرية. والمناخ الذي تحياه هذه الشخصيات لا يخرج بصورة عامة عن المناخ التقليدي للملحمة، فالصراع مع قوى الشر الخارجية ليس وليداً للجنة قديمة مضرة في البناء الذاتي للشخصية، وإنما هو مجموعة القيم التي تحكم الواقع الخارجي. مرة أخرى، المقدمة ملحمة، والنتيجة تراجيدية، فما العمل؟ إن السؤال هو بعينه الذي اضطرني إلى أن أفرد الصفحات الطويلة في مقدمة هذا الفصل لاختيار الأدوات التقليدية في البحث عن التراجيديا والملحمة ودور كل منهما في حياتنا، ومن هنا كانت ضرورتها من ناحية، واللجوء إلى من سبقونا في البحث من ناحية أخرى. وكذلك فإن هذا السؤال هو الذي اضطرني إلى هذا العنوان الحائر المضطرب «ملحمة السقوط والانهايار» دون تصنف مع النماذج التي اخترتها أو قسرها داخل أبنية نقدية جاهزة. كما أن هذا السؤال هو الذي أجبت عنه في تناولي لرواية «السراب» إجابة مغايرة عن التي أعطيتها بشأن هذه الرواية في كتابي كـ «أزمة الجنس في القصة العربية» فالحق أن «السراب» تحتل تفسيراً سيكولوجياً وتفسيراً رمزياً في وقت واحد. . ولقد حاولت أن أقيم بين التفسيرين جسراً في «ملحمة السقوط والانهايار»، وربما أكون قد أخفقت، ولكني أكاد لا أصلق أن هذه الرواية مجرد «نتوء» في الخط الانسيابي لأعمال نجيب محفوظ. وإنما تؤكد لي أعماله الجديدة أن الجنس كرمز سياسي - فضلاً عن كونه دلالة اجتماعية - يدخل عنصراً هاماً ضمن العناصر المكونة

لعالم نجيب محفوظ، ومن هذه الزاوية وحدها تصورت - وقد أكون مخطئاً في تصوري - أن السراب حلقة طبيعية في ملحمة السقوط والانهار، ليست هي الضياع ولا الاضطهاد، وإنما هي العجز الذي عبرت عنه الشخصية الرئيسية بقولها «أرى المصريين جميعاً يعيشون في سجن كبير».

ثم تتبعت في الفصل الثالث تطور المتني في الواقع المصري وفي أدب نجيب محفوظ منذ كان شيخاً غائماً يمثل دوراً ثانوياً إلى أن أصبح كياناً واقعياً ملموساً تندرج حياته من البساطة إلى التركيب حيث أصبح متنياً مازوياً في إنتاج الفنان الأخير. ولم يكن المتني في أعمال نجيب محفوظ جميعها سواء هذه التي عبرت عنه جنيناً أو طفلاً يهجو أو شاباً ناضجاً يعاني الأزمات والأهوال. . لم يكن إنساناً من لحم ودم بقدر ما كان فكرة مجردة يختبرها الكاتب في أرض الواقع الحي فتلبس أحياناً بما يشبه الواقع من خطوط وألوان. . ولكنه - المتني في أدب نجيب محفوظ - ظل تجريباً ذهنياً، هو نتاج للواقع بلا ريب في تفاعله الجدلي مع تصورات نجيب محفوظ النظرية، وإذا كانت «أولاد حارتنا» في تقديمها للمتني المثال أو المفترض تعد عملاً تجريبياً مباشراً فإن الأعمال التالية لها لا تخرج عن الإطار التجريدي في صوره غير المباشرة. هذه الصور التي تلبس الواقع أو تشابهه، ولكنها تختلف عنه وتتمايز معه. ولقد أتاح هذا الإطار التجريدي للفنان أن يستعرض كافة الحلول والمشكلات التي صادفته في معمل فنه وهو يختبر قضية المتني في مصر المعاصرة. وكان الدين والعلم من أهم الملامح والعلامات التي جسدت هذه القضية، كما كانت الاشتراكية والحرية أبرز الدلائل التي جسدت الطريق الوعر، طريق الآلام والعذاب، الذي يتعين على هذا المتني أن يخوضه. وكان الفصل الثالث «المتني بين الدين والعلم والاشتراكية» هو الرحلة الدامية التي قطع فيها أسواطاً لم تكن قد انتهت بعد.

فإذا كان الفصل الأخير - في الطبعة الأولى - عن «رؤيا الثورة الأبدية» كانت القصة القصيرة التي عاد إلى كتابتها نجيب محفوظ بعد انقطاع دام حوالي ربع قرن، هي الخامة التي أثرت أن أصوغ بها هذه الرؤيا التي أفصحت عن نفسها بكلمات قليلة في نهاية الثلاثية، ثم بعثت من جديد في كامل بهااتها في اليوتوبيا الملحمية التي دعاها صاحبها «أولاد حارتنا»، إلى أن تلوئت بأرض الواقع الحي ومشكلاته في «اللص والكلاب» و«السمان والخريف»، ثم قاربت أبعادها الاكتمال الواقعي - على النقيض من الاكتمال النظري في اليوتوبيا الملحمية - بمجموعة «دنيا الله». ولما كانت هذه مجموعة من القصص القصيرة كان لا بد لي من التعرف على تاريخ الفنان مع هذا الشكل الفني. ولأنني لست مقيداً بأصول المنهج التاريخي منذ بدأت كتابي بفصل عن بطل الثلاثية، لم أجد غضاضة أن أختتم الفصل بمقارنة تحليلية بين بواكير



انتاج نجيب محفوظ في القصة القصيرة وأواخر هذا الانتاج. إن «رؤيا الثورة الأبدية» استكمال موضوعي لتطور أزمة المتلقي، والعودة إلى «خمس الجنون» ضرورة فنية لا بد من الاحاطة بها للتعرف على طبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون إذا تناول الكاتب موضوعه في قالب جديد، قديم.

وفي هذه الفصول الأربعة جميعها لم أتصور قط أنني أعالج قضية فلسفية أو اجتماعية أو سياسية، وإنما كنت أعلم يقيناً أنني أقدم حواراً مع كاتب روائي صاغ أفكاره صياغة فنية ولا سبيل إلى عزل هذه عن تلك وإنما لا بد من التعرض للفكر من خلال الفن، والفن من خلال الفكر، بل وليس الفكر والفن إلا تمييزاً لمئات العناصر والعوامل التي شاركت في خلق المستوى الجمالي الذي اختاره الفنان المخاطبة، متلقية. . . فإذا كان «المتلقي» أقرب إلى عناوين القضايا الفكرية، فإنه لم يتخل عن الصياغة الجمالية التي أثرها الفنان وما على الناقد إلا اكتشافها بوسائلها الخاصة لا بأساليب غريبة عليها تحقق الاتقان ولا بالتخشف وتفقد الرؤية النافذة والفهم العميق. إن هذا الكتاب دراسة لقضية الانتماء، ونعم، ولكنه دراسة لهذه القضية وقد عبرت عن نفسها جمالياً في أدب نجيب محفوظ الروائي.

٤ - وعندما أضيف اليوم فصلاً جديداً تطورت إليه الأمور تطوراً طبعياً، فإنني لا أخرج به عن الإطار المنهجي العام لهذا البحث. . . ولقد أصدر نجيب محفوظ بعض الكتب في القصة القصيرة بعد مجموعة «دنيا الله» ولكنني لم استعن بها في هذا الفصل الجديد لأنني لم أجدها فيها ما يضيف لدراستي لأعماله الروائية ابتداء من «الطريق» وانتهاء «ميرامار». . . وذلك باستثناء قصة «تحت المظلة» التي تضع في تقديري «نقطة النهاية» لرحلة عظيمة عاشها نجيب محفوظ وعشناها معه بكل ما انطوت عليه من أشواق وأحزان.

٥ - وبعد. . . فلا يسعني إلا أن أشكر السادة النقاد: عبد المحسن بلدر، وتوفيق حنا، وإبراهيم فتحي، وعبد الجبار عباس، وكمال حمدي، والمرحوم علي الرقيعي. . . وغيرهم ممن تناولوا هذا الكتاب بالنقد والتحليل فأتاحوا لي جميعاً أعمق لحظات مراجعة النفس على ضوء النظرات الموضوعية للغير. وقد أسعدني الحظ أن أتبع بعد صدور «المتلقي» الكثير من الدراسات العميقة حول أدب نجيب محفوظ، وقد أصبح الانتماء محوراً الغالب.

القاهرة - يناير ١٩٦٩

## (٢)

أعثر للقارئ سلفاً عن اضطراري إلى اجتزاء المقطع التالي، والطويل نسبياً، والذي سيكتشف أنه خاتمة السطور الأخيرة في الطبعة السابقة من هذا الكتاب.

قلت في المقطع المذكور «ولن يستطيع هذا الجيل - وفي المقدمة منه أدب نجيب محفوظ - أن يتجاوز مقتضيات التاريخ، لن يستطيع أن يرى رؤيا جديدة، مهما كتب وغزر إنتاجه عاماً بعد عام. ذلك أن موقف الكاتب الآن من مجتمع ما قبل الخامس من يونيو، كموقفه بعد الثورة من مجتمع ما قبلها: هل يسمح لنفسه أن يكون نافذاً للماضي وحسب، مهما امتدت رواسب الماضي إلى قلب الحاضر؟ إنه حيثنذ لن يصنع أكثر من ترديد كلام سبق أن قاله بصورة أفضل، أو أن يقول كلاماً يرادف الصمت. وإما أن يختار الصمت طرق نجاة من حكم التاريخ. وإذا كانت السنوات السبع العجاف في حياة نجيب محفوظ - من ١٩٥٢ إلى ١٩٥٩ قد أثمرت جديلاً السنوات السبع العظام من ١٩٦٠ إلى ١٩٦٧ فهذه السنوات بعينها هي التي تؤدي - بنفس المنطق الجدلي - إلى خواء المرحلة القادمة بالنسبة للجيل الحالي، وفي المقدمة منه نجيب محفوظ.

وإذا كان الخامس من يونيو ١٩٦٧ في المستوى السياسي، وأدب نجيب محفوظ قبل هذا التاريخ في المستوى الفني، قد أعلن أن العنقاء احترقت بعثها، فإنه لن يتيسر للثورة المصرية وثقافتها بحث جديد إلا على أكتاف جيل جديد ورؤيا جديدة تتجاوز الهزيمة وثقافتها الملحورة. فنحن لسنا بحاجة إلى معجزة جيل أدى رسالته على خير وجه، وإنما نحن بحاجة إلى جيل المعجزة القادرة على أن تقيم اليعازر من بين الأموات أو أن تبعث من الرماد المحترق عنقاء جديدة، تجوب الأرض والسماء، لتجتمع أطيب النباتات، وتبني عشها من جديد. ولعل هذا هو التحدي أمام الجيل القادم: هل يستطيع أن يصنع المعجزة من رماد تخلف عن احتراق العنقاء القديمة؟» (ص ٤٤٩ و ٤٥٠) من طبعة دار المعارف بالقاهرة (١٩٦٩).

كتبت هذه الكلمات إذن منذ أحد عشر عاماً.

وأذكر الآن جيداً، كيف تأخر الكتاب بعد طبعه ثلاثة أشهر في الرقابة بسبب الفصل الأخير بأكمله «المتحمي في أرض الهزيمة». ولذلك بادرت أثناء لقائي بالشاعر أنونيس في بغداد عام ١٩٦٩ وأعطيته الفصل لينشره في العدد الخامس من مجلة «مواقف» حتى أضع نفسي والرقابة أمام الأمر الواقع.

وتم الإفراج عن الكتاب، بعد مداخلات حارة من جانب الدكتور إسماعيل صبري عبد الله المشرف على التحرير في دار المعارف حينذاك، والشاعر الراحل عادل النضبان مديرها العام.

ويظهره في الأسواق قامت القيامة.

كان نجيب محفوظ كمادته رجلاً دمثاً خلوقاً، فأننى على الفصل الجديد علناً

وكرر رأيه التقليدي في «المتمي» منذ ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٦٤.

ولكن «النقد» كان له رأي آخر. أنسب الرقابة واصهار السلطة زابدوا على الرقابة والسلطة، وقالوا إن الإضافة الجديدة تحمل رؤية سوداوية متشائمة تشكك في قدرة النظام السياسي والاجتماعي على البقاء.

أما دراويش نجيب محفوظ فقد زابدوا عليه وعلي معاً. زابدوا عليه لأن الرجل أحب «المتمي» بصدق، وتفهم الفصل الجديد بذكاء واقتدار، ولأنه أيضاً يثق في البناء الذي شيده طيلة ثلاثين عاماً، ولأنه يثمن الجهد الذي بذله شاب في التاسعة والعشرين من عمره حين أكب على أول دراسة شاملة حول إنتاجه، لم يتوفر عليها الكهول فضلاً عن الشيوخ.

وزابدوا علي، لأن محبتي واحترامي واقتناني بنجيب محفوظ وفنه فوق كل شبهة فقد كنت أنا ذلك الشاب الذي تعرف عليه عام ١٩٥٦ فلم يترك ندوته في «كازينو أوبرا» أسبوعاً واحداً حتى دخلت المعتقل السياسي عام ١٩٦٠ لأعود بعد ثلاث سنوات وكأنني لم انقطع عن الندوة وصاحبها «جمعة» واحدة، وفي عام ١٩٦٤ يصدر لي «المتمي» فيستقبله نجيب محفوظ والنقاد بما أُنجل تواضعي ويعدّها نترافق في «الأهرام» سنوات طويلة في طابق واحد.

هذه للمزايدة المثلثة على السلطة ونجيب محفوظ وعلي، راحت تتسائل بعد قراءة الفصل الأخير الجديد: إلى أي مدى يحق للنقاد أن «يتنبأ» بنهاية كاتب؟ ألا يمكن أن يفاجئنا الفنان بموهبته الخارقة، بما يهزم كل التنبؤات؟

وأجبت حينذاك: نعم، ليس من حق الناقد أن يتنبأ، ونعم من الممكن للمبدع أن يفاجيء، ولكن من حق الناقد أن يحلل وأن يسلك تحليلاته في نسق من الرؤيا، كما هو حال الفنان تماماً. فالحق بينهما مشترك، أن يرى الكاتب وأن يرى الناقد وأن يختلف أو تتفق الرؤيتان. كذلك من الممكن للفنان أن يفاجيء، بل هذا هو الفن أن يفاجيء ويشكف ويرى ما لا يراه الآخرون. ولكن الفنان، ليس خارج التاريخ. إنه يحلم بطاقة تكونت على مدى السنين. والقدرة على الحلم والرؤيا ليست بلا حدود، إنما هي محدودة بالمكونات الأصلية والمتغيرات المؤثرة في البنية الإبداعية للكاتب. لذلك كان كل عمل فني مفاجأة بحد ذاته. كذلك التطور من اتجاه أدبي إلى آخر ليس مستحيلاً. ولكن الرؤيا الشاملة التي تولد جنيئاً موروثاً من البيئة والطبيعة والتاريخ والتي تشب في حضن الثقافة والمجتمع، والتي تصقلها الخبرة والتجارب والموهبة، ليست من الأمور التي يمكن أن تتقلب رأساً على عقب. من الممكن أن تنصهر الرؤيا وأن تنكسر أن تنمو وتتطور وتتعمق وتخبو بالتدريج، ولكنها لا تفاجئنا مطلقاً بالتغير

المتأفزيقي من نقيض إلى نقيض وهنا أتكلم عن الرؤيا الجمالية التي لا أسمع باختزالها أو تبسيطها لأن تكون مجرد مذهب سياسي أو ديني أو فلسفي. إن الأديب قد يقول في الحياة العامة والخاصة ما شاء له القول المباشر في شؤون السياسة والدين والفلسفة، ولكنه حين يكتب فإن رؤياه الجمالية هي استقلال نوعي عن هذه الآراء والافتاءات والتصريحات.

وفي هذه الحدود لم يعرف التاريخ الأدبي في العالم كاتباً - نياً لثورتين. إن أعظم الكتاب والفنانين لم يكونوا من السياسيين، والكاتب العظيم هو من استطاع أن يحلم بالثورة ولم يتوحد بسلطتها حين تتحقق. والكاتب العظيم لا يقلق من تجاوز التاريخ لثورته، لأنه يثق في أن فنه سيقى ساري المفعول تراثاً في شرايين الأجيال الطالعة والكاتب العظيم هو الذي يستطيع أن يحافظ على توازنه إذا انتكست مسيرة الثورة وتلاشى الحلم سواء بسبب الثوار أو بسبب أعدائهم.

ونجيب محفوظ - كما قلت حينذاك - كاتب عظيم، لأنه أعطى هراً عملاقاً في تاريخ الرواية العربية، وكفاءة. ولأنه سيقى في العروق الجديدة دماً غالياً يغذي الحاضر والمستقبل بأسباب الحياة، حتى إذا لم يكتب حرفاً جديداً. ولكني أعتقد - هكذا استطلعت في الجواب - أن هزيمة ١٩٦٧ هي هزيمة رؤيا شاملة، لا مجرد هزيمة عسكرية أو سياسية. وأن أدب نجيب محفوظ هو أحد الأعمدة الرئيسية في بناء تلك الرؤيا التي كفت عن العطاء. وأن المشكلة في الحقيقة ليست مشكلة نجيب محفوظ، بل هي مشكلة الأدب الجديد والأدباء الجدد الذين يتعين عليهم بناء رؤيا جديدة كما فعل نجيب محفوظ من قبل.

ولكن أحداً لم يقتنع.

ولم أغير بدوري من قناعتي.

وحين خرجت من مصر أوائل عام ١٩٧٣ كان نجيب محفوظ قد أصدر بعد صدور الطبعة الثانية من كتابي - مجموعتين من القصص القصيرة (شهر العسل - حكاية بلا بداية ولا نهاية ١٩٧١) وروايتين (المرايا ١٩٧٢ - الحب تحت المطر ١٩٧٣). وفي أول مقابلة صحفية أجرتها معي مجلة لبنانية مثلت: ها انتذا ترى نجيب محفوظ يكتب ولم يكف عن العطاء، فما رأيك؟

وأجبت بأنه لم يكف عن الكتابة، ولكنه كف عن العطاء، فهذا هو يسترجع الذكريات ليدين الجميع ويبريء نفسه (المرايا) وها هوذا يكتب على الصميد الفني تحقيقاً صحفياً لا رواية (الحب تحت المطر). وقلت لصاحب السؤال: ليس في القاهرة من لا يعرف شخصيات المرايا واحداً واحداً، وليس ذلك بالعمل الروائي

الجيد. وقلت له سأبوح لك بسر، أسجله هنا من جديد على مسؤوليتي الكاملة. إن «الحب تحت المطر» المنشورة في كتاب هي إحدى الصور لهذه الرواية وليست الصورة الوحيدة لقد كتبها نجيب لمجلة «الشباب» بعد أن اعتذر الأهرام عن نشرها. وتدخل الرقيب في نشرها في المجلة فحلف من النص كما يشاء. ذلك كان الرقيب على الصحافة وفي الوقت نفسه كان الناشر يعدها للصدور في كتاب. وقد تصادف أنني كنت في مكتب نجيب محفوظ وهو يرد على التليفون، وإذا به يحلف ويضيف ويعدل في النسخة المعدة للنشر في كتاب، فقد كان الذي يتكلم على الطرف الآخر هو رقيب النشر. ومن يريد أن يسجل تاريخ حرية التعبير في ذلك الوقت (أكرر أنه عام ١٩٧٣) عليه أن يقارن بين «الحب تحت المطر» المنشورة في مجلة الشباب، و«الحب تحت المطر» المنشورة في الكتاب، و«الحب تحت المطر» الباقية لدى نجيب محفوظ.

وعندما ظهر الكتاب سألت نجيب محفوظ بصراحة: لماذا يبدو عليها طابع التحقيق الصحفي وقد خلت من الزخم القديم؟ وأجابني بما جزعت له يومها قال: صدقني، إنها رواية بالصدقة، فلقد بقيت عدة شخصيات - ثلاثة ربما - من المرايا (لا أدري إلى الآن كيف بقيت ولماذا لم تظم للكتاب السابق) فنسجت لها أحداثاً تناسبها فكانت «الحب تحت المطر».

هكذا كان الكاتب العظيم قد بدأ رحلة الانحدار، على الصعيد الفني الذي يعكس سقوط رؤيا انتهت.

وزاد عواء المزايدين، واتهموني علناً بالرغبة في تحطيم نجيب محفوظ، القمة الأدبية العربية. وفضلاً عن أنه لم يولد بعد الناقد الذي يستطيع عدم موهبته، فإنه بدا لي غريباً أن اتهم أنا بالذات صاحب المصلحة المباشرة في «قيمة» نجيب محفوظ بأنني أريد تحطيمها.

وأثناء غيابي عن الوطن أصدر نجيب محفوظ ثلاث مجموعات من القصص القصيرة «الجريمة ١٩٧٣ - الحب فوق هضبة الهرم ١٩٧٩ - الشيطان يعظ ١٩٧٩» وكذلك ست روايات (كما يجب أن يسميها) هي: الكرنك ١٩٧٤ - حكايات حارتنا ١٩٧٥ - قلب الليل ١٩٧٥ - ملحمة الحرافيش ١٩٧٧ - عصر الحب ١٩٨٠.

ولسوء الحظ فقد ترافقت هذه التواريخ مع أحداث سياسية جذرية هزت مصر والوطن العربي كله، فأخذ الاختلاف أو الاتفاق مع نجيب محفوظ منحى سياسياً خالصاً، وتم نسيان القضية الجوهرية.

عندما نشر «الكرنك» وبالذات حين تحولت فيلماً سينمائياً، جاء الهجوم من

الناصرين والتقدميين عموماً، فقد صور العهد الناصري في تلك الرواية وكأنه عصر محاكم التفتيش، وأن مصر في ذلك الوقت لم تكن أكثر من سجن كبير و«سوء الحظ» هنا هو أن عالم صدور الرواية كان عام الهجوم الوحشي الشامل على المرحلة الناصرية، فاعتبرت إسهاماً فنياً في المعركة ضد عبد الناصر.

قلت يومها للذين جاءوني كالمعتلرين عن موقفهم السابق القريب من فكرتي حول توقف محفوظ عن العطاء: أنتم مخطئون، فقد هاجم محفوظ أجهزة القهر الناصرية في ذروة مجدها، في «اللص والكلاب» و«الطريق» و«الشحاذة» و«ثرثرة فوق النيل» و«ميرamar» طيلة الستينات كان نجيب محفوظ فاقداً شجاعاً للنظام فرض احترامه على أهل النظام أنفسهم، فما هو الجديد؟

ولم يجب أحد، بأن الجديد هو أن محفوظ وكرراً كلاماً قاله من قبل بصورة أفضل، وأن «نقد الماضي» ليس شجاعة أدبية في الحاضر. والأهم أن «الكرنك» ليست رواية بالمعنى الشامخ الذي أسسه نجيب محفوظ، بل مجرد تحقيق صحفي كحال شقيقتها «الحب تحت المطر». لقد سقطت الرؤيا، وليس من رؤيا جديدة.

هكذا جاءت «حكايات حارتنا» على نسق المرايا، ولكن مرحلة الصبا، وكأنه يكتب مذكراته الشخصية بدءاً من الحاضر وانتهاء بالماضي. ومن يعرف نجيب محفوظ جيداً كرجل محافظ على الصعيد الاجتماعي، يعرف جيداً أن مثله لن يكتب مذكراته كما يفعل الأدباء في العادة مهما اختلفت درجة شجاعتهم وظروف مجتمعاتهم. لذلك، لجأ نجيب إلى هذه الحيلة الفنية التي أسماها رواية، وهو يقصد أن يكتب مذكراته فعلاً تحت أردية ثقيلة لا سبيل معها إلى تعرية الذات والامساك باللحم والدم والعظم بالإضافة إلى أن كتابة المذكرات في العادة هي بوعي أو من دونه، توقيع الختام.

ليست ملحمة الحرافيش إلا تكراراً مغايراً لأولاد حارتنا، وليست حضرة المحترم إلا إقامة الشاهد على القبر وتحت التمثال التقليدي للبرجوازي الصغير. وفي بقية الأعمال عودة إلى ما قبل «اللص والكلاب» بل إلى ما قبل الثلاثية انسجماً مع ارتداد المجتمع إلى نظام ما قبل ١٩٥٢، ولأن العودة إلى الوراء مستحيلة وهزيلة كذلك هو حال المجتمع المصري الراهن في محاولته العودة، وحال نجيب محفوظ في المحاولة ذاتها، والفرق بين «زقاق المدق» ١٩٤٧ و«عصر الحب» ١٩٨٠ يجسم هزال المحاولة، ويجسد الأصل الذي كان والصورة الممسوخة.

وفجأة صرخ الناس في كل مكان: لقد سقط نجيب محفوظ، وهتف المزاييدون السابقون أنه خائن يستحق الرجم. وكتب بعضهم أسفاً يقول إن صاحب «المتمي»

كان الوحيد الذي تنبأ بالفالوجة. وسألوني: كيف توصلت إلى هذا التحليل وتلك النبوة.

كتب البعض أن نجيب محفوظ لم يتغير منذ كتب رواياته الفرعونية في الثلاثينات، ومن الطبيعي أن يلتقي الفرعوني مع الصهيونية. نعم إلى هذا الحد.

وصمت طويلاً. أكاد لا أصدق ما يجري من حولي، لا بالنسبة لموقف نجيب محفوظ السياسي، بل من مواقف الذين اتهموني بالوقاحة لأنني قلت - فقط - أنه توقف عن العطاء بالمعنى الإبداعي الكبير، وأن رؤياه قد سقطت مع الهزيمة، وأن الجيل الجديد هو الأمل الوحيد.

صمت طويلاً، أكاد لا أصدق الزيف والتزهيق الذي بلغ متناه من شعراء ونقاد ومثقفين يدعون الصديق مع النفس، وهم لا يملكون الحق في حرف واحد مما قالوه. أولاً: لأنه لم تكن هناك مفاجأة في موقف نجيب محفوظ السياسي والمفاجأة - في أحسن الظروف - كانت لتصوره الهزيل لأدب نجيب محفوظ.

ثانياً: لأن المثقف الجدير بهذه التسمية ليس من حقه ترف المفاجأة، كأي مواطن عادي حرم من نعمة المتابعة لأعمال محفوظ والتعمق في أحشائها البعيدة.

وثالثاً: لأن كثيراً من هؤلاء «فوجئوا» لم يوضعوا في الامتحان العسير، ولأن بعضهم كتب ما كتب في بحبوة الأرض التي أتاحت لهم أو طلبت منهم أن يكتبوا ما كتبوه.

ورابعاً: لأن البعض وظف قلمه لخدمة غرض مشبوه لا علاقة له بنجيب محفوظ، وإنما له علاقة بتعطيم العطاء المصري للثقافة العربية، بإنكار هذا العطاء أصلاً وتشويهه إن وجد. بدأوا بطله حسين ومرّوا بنجيب محفوظ وانتهوا برفاعة رافع الطحطاوي، ألمع الرموز في التاريخ العربي للثقافة المصرية الحديث. وكان الذين توهموا أنه يمكن روائع مصر قد عثروا في بعض الأقلام المصرية وغيرها معاول تهدم الماضي والحاضر والمستقبل.

وخامساً: لأن الصلح مع إسرائيل ليس مجرد «معاهدة» بل هو ثقافة كانت وكاتنة، يروج لها - وهنا المفارقة - بعض الذين يرفعون الصوت عالياً ضد نجيب محفوظ والثقافة المصرية، فالدكتاتورية والعشائرية والطائفية والعرقية والانفتاح على الغرب والعدا للاشتراكية، هذه كلها «ثقافة» تغني حتى عن توقيع المعاهدات، ولكنها تنجز مهام «الصلح» مع العدو الوطني والقومي والحضاري.

وكما أنني كنت صاحب «المتنبي» وبالتالي صاحب الحق في كتابة «المتنبي» في أرض الهزيمة»، كذلك أقول إن صاحب ذلك الفصل - الخاتمة، يملك الحق في الاختلاف مع الذين زaidوا قديماً ثم اعتفروا فزaidوا من جديد.

كيف؟

ليس دفاعاً عن نجيب محفوظ أن أقول إنه كان أحد المشاركين في ندوة فكرية بدار الأهرام (إبريل - نيسان ١٩٧٢) مع العقيد القذافي حول الاسلام من ناحية، وفلسطين من ناحية أخرى. وفي هذه الندوة التي لم ينشر منها الأهرام سوى الجزء الخاص بالاسلام (في ٤/٧/١٩٧٢) كان نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم وحسين فوزي من الشجاعة بمقاييس ذلك الوقت بحيث أعلنوا أن الحل الوحيد للمشكلة هو الصلح مع إسرائيل. لم ينشر هذا الجزء من الندوة، ولو نشر لأمكن التصدي لرأي محفوظ وزميليه، لأمكن تنفيذ هذا الرأي علناً، ولأمكن تفادي «المفاجأة» التي صدمت الكثيرين بعد خمسة أعوام كاملة حين قام محفوظ وغيره بتأييد زيارة القدس المحتلة واتفاقيات كامب ديفيد ومعاملة الصلح.

إن محفوظ لم يسقط عام ١٩٧٧ كما يؤرخ البعض، بل سقطت رؤياه قبل هذا التاريخ بعشر سنوات. وهي رؤيا جيل كامل من المثقفين المصريين، ورؤيا طبقة كاملة في المجتمع المصري. لقد تربى هذا الجيل، وازدهرت تلك الطبقة في رحاب ثورة ١٩١٩ التي ينسب لقاؤها أنه وصف العرب بأنهم «صفر + صفر + صفر» وكان الزعيم الشعبي الذي سحق المحاولة الأولى لاقامة حزب اشتراكي في مصر. ومعنى ذلك أن مفهوم «الوطنية» عند ذلك الجيل وتلك الطبقة، كان بعيداً كل البعد عن القومية العربية والاشتراكية. وكان كل ما يعنيه هو الدستور والجملاء. لذلك حين يقدم النظام المصري الراحل نفسه عام ١٩٧١ وإلى اليوم كمحام عن المستور وكمحرم للأرض، فإن أصحاب المفهوم القديم للوطنية المصرية يجدون أنفسهم في هذا النظام أكثر كثيراً من النظام السابق.

ويثبت نجيب محفوظ في هذا الصدد، أن الكاتب مهما كان عظيماً، فإنه لا يتجاوز مقتضيات التاريخ ولا مكوناته الرئيسية الأصلية ولا رؤيا الطبقة التي ينتمي إليها فكراً أو اجتماعياً.

ومع ذلك فنحجب محفوظ السياسي يزول، ويبقى نجيب محفوظ مؤسس الرواية العربية الحديثة وباني عمارتها الشامخة. وتراثه العظيم والمستقل عن مواقفه الأخيرة هو ملك للأمة العربية كلها سواء أراد أو لم يرد، أراد الآخرون أو لم يريدوا، فهو التراث الذي شارك ويشارك في صياغة العقل والوجدان العربي المعاصر.



## الفصل الأول جيل المأساة

« كمال يعكس أزمة الفكرية وكانت أزمة جيل فيما أعتمد » ، « إن أزمة كمال العقلية في الثلاثية كانت أزمة جيلنا كله » ، « أنا كمال عبد الجواد في الثلاثية »<sup>(١)</sup> .  
إذا كان نجيب محفوظ يقدم لنا هذا الاعتراف الكبير في صوره الثلاث ،  
ألا يحق لنا أن نستكشف أبعاد هذه العلاقة الوثيقة بين الشخصية في الواقع ،  
والشخصية في الفن ؟ أليست هذه العلاقة هي التي تضيء لنا جوانب الشخصية  
الإنسانية للفنان الذي يجسد لنا في أعماله أزمة جيل ، بل مأساة مجتمع ؟

لقد تساءل الكثيرون فور قراءتهم للجزء الأخير من الثلاثية :  
ألا ينبغي أن يكون لها جزء رابع حتى نعرف إلام انتهت مصائر هذه الشخصيات  
وتلك الأحداث ؟

ويخيل إلى أن هذا التساؤل جاء نتيجة لتصور ما هو المفهوم « التاريخي »  
للرواية . أي أن الفنان هنا يقوم بعملية تسجيل تاريخي ومسح اجتماعي لإحدى  
مراحل حياتنا التي تبدأ أثناء الحرب العالمية الأولى ، وتنتهي في أواخر الحرب  
الثانية . ولا شك أن مؤلف « بين القصرين » و « قصر الشوق » و « السكرية »  
استخدم هذه المرحلة التاريخية كأحد العناصر الأساسية في عمله الفني ، ولكنه فيما  
أرى لم يستهدف تسجيلها قط أو مسحها اجتماعياً . . ولأننا أحسن في طبيعتها  
« إطاراً » يصلح لأن يضم بين معالنه قضية أخرى على جانب من الخطورة ، بل هي

---

(١) الآداب - يونيو ١٩٦٣ ، حوار ٣ ، آخر ساعة ١٢ / ١٢ / ١٩٦٢ .

تشكل المحور الرئيسى للبناء الروائى . كذلك أتاحت هذه المرحلة للفنان أن يعبر عن فكرته الخاصة فى الزمن كمعصر موضوعى مستقل عن إدراكنا . كما أن هذه الفترة على وجه التحديد أسهمت فى صياغة الأزمة التى عرض لها الفنان بشئ من الإسهاب والتفصيل .

أما القضية الخطيرة التى احتواها ذلك الإطار التاريخى المتسع فهى القضية الفكرية التى تجسدت فى شخصية كمال عبد الجواد ، كواحد من أبناء ذلك الجيل الذى استقبل الحياة فى عشرينات هذا القرن مع نيران الحرب الأولى ولهب ثورتنا الوطنية عام ١٩١٩ . وأما فكرة نجيب محفوظ عن الزمن فلأنها مستمدة من النظرية القائلة بحتمية التطور التاريخى . وأما هذه الفترة التى أسهمت فى صياغة أزمة كمال عبد الجواد فلأنها أكثر فترات تاريخنا الحديث تعبيراً عن مأساة الحرية فى المجتمع المصرى . لذلك كان الفنان صادقاً كل الصلوق فى اتخاذه من هذه المرحلة نسيجاً فنياً وفكرياً ربما تضمن تفسيراً معيناً للتاريخ أو تسجيلاً لحركة المجتمع ، ولكن هذا التفسير أو ذاك التسجيل لم يكن إلا خادماً للقضية الكبرى فى الرواية .

ولحق أن نجيب محفوظ كان صادقاً كل الصلوق مرة أخرى ، حين قدم لنا اعترافه بأن الجانب العقلى من شخصية كمال عبد الجواد فى الثلاثية يمثل الجانب العقلى من شخصيته هو فى الواقع . غير أننا بحاجة لأن نستكشف — كما قلت — طبيعة هذه العلاقة بين الشخصية الفنية والشخصية الواقعية حتى ندرك أبعاد تلك القضية الكبيرة التى يعرض لها ، كما ندرك — فيما بعد — المحاور الفكرية والفنية التى تدور حولها بقية أعماله . فتجيب محفوظ الذى تبلور لنا فى شخصية كمال عبد الجواد هو يعينه الذى قدم لنا الشئ الكثير ، قبل وبعد الثلاثية .

غير أن نجيب محفوظ لم يكن رائداً فى أدب الاعتراف الروائى ، فقد سبقه معظم رواد القصة على نحو من الانحاء : توفيق الحكيم فى « عودة الروح » ، وطه حسين فى « الأيام » ، والعقاد فى « ساره » ، والملازنى فى « إبراهيم الكاتب » وغيرهم . إلا أن هذه الأعمال الرائدة جميعها لم تتضمن قضايا فكرية ترتفع بها من مجرد المحاولة الروائية أو تشخيص إحدى العلل الاجتماعية أو استعراض الحياة

الشخصية الموهلة في الذاتية والتفرد.. إلى أن تكون تجسيدا لأزمة جيل كامل ، أو مأساة مجتمع . ومن هنا تكون إضافة نجيب محفوظ ذات أهمية بالغة ، فقد أفاد بلا ريب من المحاولات السابقة عليه : تعلم منهم جميعاً الأصول الفنية للرواية ، والتحليل النفسي والاجتماعي ، والشجاعة في تعرية الذات .. ثم أضاف بعد ذلك كله روعة القضية الفكرية حين تصبح المحور الحقيقي للعمل الفني ، ويصبح كل شيء عداها خادماً لها .

ومن جانبي أعتقد أن أدب القضايا الفكرية هو المستوى الأعمق بين مختلف ألوان الأدب واتجاهاته وعصوره . إلا أن الآداب الأوربية في القرن العشرين تنحاز بصورة واضحة إلى جانب التركيز على أزمت الفكر المعاصر . ولكن التراث الحضاري الضخم الذي يحمله الفكر أو الفنان الأوربي في عقله وجدانه ، لا يلجته إلى الأشكال البسيطة في التعبير الجمالي لأن قارته تمثل عديداً من الخبرات والمذاهب . ومن ثم يصوغ الأديب الأوربي تجربته في أطر تناسب المستوى الحضاري العام الذي بلغ شوطاً من التعقيد . وقلما نجد روائياً في أوروبا يستخدم الشكل الاستعراضي في أدب الاعتراف للتعبير عن إحدى القضايا الفكرية أو الأزمات الروحية . وإذا كان معظم النقاد يعدون رواية « دروب الحرية » تعبيراً مباشراً عن سارتر .. فإن سارتر لم يكن معبراً في ثلاثيته عن أزمة شخصية فحسب بل عن جيل ومجتمع وحضارة . وبالرغم من ذلك فهو لم يلجأ إلى التبسيط « المركز أحياناً » إلا في الجزء الأول « سن الرشد » أما في الجزء الثاني والثالث فإنه لم يستطع أن يتجنب التكثيف والتعقيد .

وسوف نقيدها المقارنة كثيراً بين ثلاثيتي سارتر ونجيب محفوظ ، من عدة زوايا . إلا أن ما أثرته حتى الآن بصدد الشكل الفني أقصد به أن أؤكد على ما أراه حقيقة جدية بالاعتبار . وهي أن اختيار نجيب محفوظ للشكل « التاريخي » في الثلاثية يتناسب أولاً مع المستوى الحضاري العام للقارئ العربي ، فيقدم له الفنان هذا الإطار الذي قد لا يصلحه ، ويقدم له في نفس الوقت قضية فكرية ربما صلحته .. ولكن بعد أن يكون الإطار التاريخي للتجربة أعده الإعداد النفسي الكافي لتلقيها ، ومن هنا يتم التفاعل بين القارئ والكاتب : وتحدث الإضافة المرجوة . والدليل

على ذلك أن نجيب محفوظ لم يكن بحاجة إلى هذا الإطار وهو يقدم « أولاد حارتنا » أو « اللص والكلاب » أو « السمان والحريف » لأنه يرى أن قارئه أصبح مهيباً لاستقبال هذه التجارب والأزمات والقضايا . . .

كيف يكون الفنان إذن في مستوى العصر ؟ لا تتم المعاصرة بالنسبة للفنان العربي حين يستورد أحدث منجزات التكنولوجيا الغربية ، بل عند ما يستطيع أن يوائم بين الإطار الحضارى لمجتمعه من خلال مرحلته التاريخية ، وبين أخطر الموم البشرية التى يعانها الإنسان فى كل مكان من عالمنا . أى أن التفاعل الحى العميق بين مختلف عناصر التجربة الفنية هو الذى يعطى للعمل الأدبى الناضج صفاته المحلية وخصائصه الإنسانية على السواء . ويرتفع الفنان إلى مستوى العصر إذا لم يختل التوازن بين هذه وتلك اختلالاً تنتفى معه سماتنا الخاصة أو السمات الجوهرية فى العصر .

لهذه الأسباب ، سوف أستعين بالمقارنة بين ثلاثى سارتر و محفوظ . . ذلك أن الكاتبين يمسدان بالتعبير الفنى مرحلتين حضاريتين مختلفتين كيفياً ، ومع ذلك فهما ، معا ، فى مستوى عصرهما الذى طبعهما ببعض الصفات المشتركة ، وإن لم يخف فى نفس اللحظة أنه عصر متعدد الأبعاد بحيث ينعكس على المجتمعات المختلفة فى صور حضارية متنوعة .

ما هى طبيعة المرحلة الحضارية التى يجتازها الغرب ؟ إن تحليل ما يشوب الوجدان الإنسانى بالأسمى على ضوء ما يسمونه بأنبياء الحضارة الأوروبية هو تحليل خاطئ إلى حد كبير . كذلك القول بأن الإحساس بعيشة الوجود الإنسانى هو الاتاج النفسى لفترة ما بين الحربين ، هو قول خاطئ إلى حد كبير أيضاً . ذلك أننى لا أرى الحضارة الأوروبية فى صورتها الامبريالية فحسب ، فالاشتراكية هى من صلب هذه الحضارة من ناحية ، كما أن الجانب الامبريالى من الحضارة فى أوروبا الغربية لا يمثل بقية الجوانب المشرقة . أما الشعور بلا معقولية الكون والعالم فقد عرفه الإنسان منذ العصور الأولى ، وعبرت عنه آدابه وفنونه أصديق تعبير . فما الجديد إذن ؟

يخيل إلى أن آمال الإنسان الغربى فى حضارته العظيمة قد فوجئت بأن ما بناه

في عدة قرون مضت ، بدأ يتحطم على صخرة ضخمة من صنع هذه الحضارة نفسها ، إذ كانت الفاشية والنازية تنويجاً رهيباً للنظام الرأسمالي الذي كانت الديمقراطية من دعائمه الأساسية فأوضحت الدكتاتورية العسكرية من أبرز معالمه ، أى أن الإصابة الأولى لوجدان الإنسان في الغرب ، استهدفت أكبر مكاسبه وآماله في الحرية والديمقراطية . ثم كان التقدم العلمي الملهم الذي لم يستطع في ظل أنظمة الاحتكار الأمبريالي أن يسهم في حل مشكلات المجتمع ، فضلاً عن عجزه في حل طلائع الوجود .

لذلك كان الإحساس بالغربة هو نقطة الانطلاق الأولى لأجيال المثقفين في الغرب منذ إرهابات الحرب الأولى إلى وقتنا هذا . . فالقيم من حولهم لا تكفل لهم الأمن والطمأنينة ، بل تزيدهم عذاباً إذا أطلوا برؤوسهم ناحية الشرق حيث تزداد قلوبهم هلعاً من مصير الحرية قضية القضايا في حياتهم ، ولهذا كان إحساسهم بالبعث مضاعفاً بالنسبة لإحساس الأجيال الماضية . فالتقدم العلمي الضخم كاد يجزم بأن أسرار الوجود تخرج عن دائرة نفوذه ، والتقدم الاجتماعي كاد يصبح مقصوراً على فئات قليلة . وعمت الفوضى الفكرية والنفسية جميع الأنثى والنوازع . إلا أن موقف المثقف الغربي إزاء الأزمة لم يكن موقفاً موحداً ، فقد كان رد الفعل عند البعض هو المزيد من الانتماء إلى القيم ، أى المزيد من الثورية . أما البعض الآخر فقد رفض القيم نهائياً لأنها فشلت في حماية مكاسبه بل لأنها أصبحت حائلاً بينه وبين تحقيقه الذاتي للحرية فكان اللانتماء — أى رفض القيم — هو التوحد مع الذات والاغتراب عن العالم ، وتأكيد الحرية للوجود الفردي الخالص . وكان هناك فريق ثالث رفض القيم في البداية ما دام الوجود يؤكد عبثيته أكثر من أى وقت مضى ، ولكنه رفض في نفس الوقت أن يعيش في قمقم أنانيته الفردية فاختار التمرد سبيلاً إلى تجاوز نفسه نحو الآخرين .

ومعنى ذلك أن الغرب قد عرف أنماطاً ثلاثة رئيسية في التعبير عن أزمته الفكرية وهم : المنتمى واللامتنى والتمرد . وأصبحت الغلبة لهذه العناوين في سوق القراءة . لأن معركة الإنسان المعاصر في الغرب لم تخرج قط عن كونها معركة

مع القيم . كانت القيم هي المحك الأصل لانتهاء الفرد أو لانهائته أو تمرد . وكانت القيم هي الحصيلة الحضارية لأزهى عصور البشرية من العصر اليوناني القديم إلى عصر النهضة إلى عصر التنوير إلى عصر الثورات إلى العصر الحديث . أى أن هذه القيم لم تكن أسيرة عصر متخلف من بداوة الظلمات بل هي العصابة النقية الخالصة لتطورات الفكر البشرى . ومعنى ذلك أن القيمة « الإنسانية » في هذه الحال ليست هي القيمة الدينية أو القيمة الاجتماعية أو القيمة التاريخية . . وإنما هي الخلاصة المركزة لمجموعة المبادئ التى خبرتها البشرية عبر التاريخ بما أضيف إليها من علم وما حُذف منها من عواطف بدائية وأساطير . ولقد تعارفت الإنسانية في كل مكان على تسمية هذه المجموعة من القيم بالاشتراكية .

والاشتراكية في أحدث صيورها ليست قيمة إنسانية بالمعنى الأخلاقي القديم ، لأنها بناء فلسفى وعلم . ومن ثم يتحدد موقف المثقف الغربى المعاصر من القيم ، على ضوء موقفه من الاشتراكية كبناء نظرى ومنطقى علمى محدد . ذلك أن هزيمة الفكر النازى والفاشى لم تكن هزيمة عسكرية أو سياسية بقدر ما كانت إعلاناً حاسماً عن إفلاس الأيديولوجية البرجوازية إفلاساً روحياً بعيد المدى . فلم تكن ثمة قيم إنسانية يتعاطف معها الجوهر الإنسانى حتى يمكن بقاؤها . وإنما كان ثمة تناقض واضح بين الجذور الفكرية للنازية والفاشية ، وبين سلوكها العملى . أما جذورها الفكرية فتستمد منها من الإيمان المطلق بالفرد والقوة بينما هي تستغل — عملياً — صفة القوة في الفرد لتسحقه .

ولعل الغرب المعاصر يعى جيداً أن التاريخ لم يعرف عدواً للحرية والديمقراطية كما عرف النازى والفاشى . ولهذا لم توجد أزمة روحية بينه وبين المطرية : وإنما كانت حرب عالمية مسلحة تضافرت فيها قوى الاشتراكية والديمقراطية الغربية ، على السواء . ولم تعد النازية أو الفاشية عنواناً لأية قيمة إنسانية يتخذ منها المثقف الغربى أى موقف انتمائى . بل أصبح الانتهاء مرادفاً للثورية . ولا يعنى ذلك مطلقاً . أن الانتهاء إلى اليمين الأوربى أصبح شيئاً لا معنى له . فما تزال منظمات اليمين في غاية النشاط السياسى . ولكنها تعاني حقاً أزمة فكرية حادة لا تدع المنتمين إليها سياسياً ، يشعرون بالحصانة الأيديولوجية التى يقيمهم شر الهزات العنيفة .

ولذلك كان الانتهاء الحقيقي في الغرب هو الانتهاء إلى اليسار ذى البناء النظرى المتكامل والتنظيم السياسى المعبر عن هذا البناء . ولذلك أيضاً لا يعيش المنتمى اليسارى فى أزمة روحية ، بل هو يحقق وجوده كاملاً فى ظل التقاليد الديمقراطية العميقة الجذور فى تربة الحضارة الغربية . أما اللامتنى الأوروبى فهو بطل العصر فى الغرب لأنه شخصية متقسمة على ذاتها ، يرغب بشدة فى الانتهاء ولكنه لا يستطيع ، على التقيض من المتمرد الذى لا يتورط فى الانتهاء إلى أبنية نظرية أو تنظيمية ، ومع هذا لا يتوقف لحظة عن المشاركة فى الأحداث التى تتجاوز مصيره الفردى الخاص إلى مصائر الآخرين . اللامتنى فى الغرب هو بطل العصر لأنه النمط الروحى الأكثر تأزماً من غيره ، فقد كان رد الفعل للفاشية والنازية عنده أن يتطور معنى الحرية فى قوقعة فردية لا تتجاوز الذات كحصن أخير من كافة أشكال الطغيان . وكان السياج الفكرى الذى يحيط هذا الحصن هو رفض القيم فى مختلف صورها مهما كانت وعود هذه القيم للإنسانية فليس هناك شئ حقيقى وآخر غير حقيقى ، على الإطلاق . أى أن أزمة اللامتنى الغربى مع القيم هى فى جوهرها أزمتها مع البناء الشمولى فى الماركسية وتطبيقاتها العملية ، فبالرغم من أنه بحس إحساساً عميقاً بأن الشيوعية يمكنها أن تصنع شيئاً من أجل الخير العام إلا أن موقفه الأصيل من الحرية كرد فعل للنازية والفاشية ، أصابه بسوء الظن من كافة الأطر والقوالب التى قد تضحى بالفرد فى سبيل الجماعة أو فى سبيل فرد آخر أكثر امتيازاً . أقول إن هذا الموقف من جانب اللامتنى الغربى إزاء الماركسية كان رد فعل نفسى أكثر منه أى شئ آخر .

سوف ندرس هذا النموذج فى « دروب الحرية » بمقابلته بنموذج مختلف فى « بين القصرين » يتشابهان فى بعض السمات ويفترقان فى بعضها الآخر . فبينما كانت الحرية هى أزمة اللامتنى فى الغرب ، نجد لها هى بعينها مصدر أزمة المنتمى العربى فى مصر . ذلك أن الشرق العربى فى المرحلة الحضارية الراهنة لا يعيش فى ذروة الحضارة العربية ، فى عصر عطلاتها العظيم ، وإنما نحن نرث بقايا أشجع عصور التخلف ، ونعيش فى ظل حضارة ليست من صلبنا . ففى

الوقت الذى وصلت فيه أوروبا إلى مرحلة عالية من التقدم ، هيات لها أنظمتها الاقتصادية والاجتماعية الوافدة مع اتساع مقدراتها على الإنتاج والاستغلال ، هيات لها أن تسيطر على الشرق العربى آجلاً طويلاً . . تضافرت فيها هذه السيطرة مع وحشية أكثر النظم رجعية فى أن تتخلف بنا عشرات السنين عن ركب الحضارة الإنسانية التى أرست قواعدا فى الغرب منذ عصر التنوير والاكتشافات العلمية .

وكان من نتيجة ذلك التحالف التاريخى بين الاستعمار الأجنبى والرجعية المحلية أن تمزق تاريخنا وراثنا الحضارى تمزيقاً رهيباً ، فتعرضت بعض حلقاته للبر والأخرى للتزييف . . وأضيفت عناصر غير أصيلة لا ترتبط بحضارتنا بأى وشيجة أو اتصال . ولم يتم التفاعل بيننا وبين العالم فى مناخ صحى يسمح بالازدهار ، فأخضعت التفاعلات بيننا وبين الخارج لظروف يتحكم فيها الهوى أكثر من العقل المفتوح على كافة النوافذ . . وبينما كان العالم يتجاوز بخطى هائلة أنظمة العبودية الاجتماعية والاقتصادية إلى أنظمة أكثر تقدماً ، ظللنا نحن نرسف فى أغلال العلاقات الإقطاعية والعبودية والقيم البدوية والرعوية والتقاليد الراسخة فى معاداة الديمقراطية . ولهذا لم يكن بد أمام المثقف العربى الحديث من اتخاذ الانتهاء قدراً تاريخياً لحياته الروحية والاجتماعية على السواء ، فقد كانت تجربتنا الرئيسية معركة مع التخلف الحضارى المرعب والتقاليد غير الديمقراطية فى أسلوب الحكم . . على النقيض من تجربة المثقف الغربى الذى عرف المكاسب الديمقراطية فى وقت مبكر ، وعند ما أقبلت النازية والفاشية تهدد هذه المكاسب ، كانت تجربته الرئيسية معركة مع طغيان الأنظمة الشمولية التى تتيح له أن يتخذ موقف اللاتناء كرد فعل نفسى مرير على ضراوة الانسحاق المذل الذى تعرض له فى حربين عالميتين . أما نحن العرب فقد كانت أماننا مهام جسيمة قبل أن نصل إلى ذلك المستوى الحضارى الذى أثبت اللامتنى . كانت أماننا جبال من المسؤولية إزاء أنفسنا حتى ننتعق من برائن الرجعية العفنة والاستعمار الرهيب . كان الانتهاء هو السبيل الوحيد لكى نحقق وجودنا كاملاً ، لكى نؤكد حريتنا السلية . لهذا لم تلد حضارتنا قط نموذج « اللامتنى » . . وإنما كانت هناك نماذج أخرى إلى جانب المتنى سوف أعرض لها بالحديث المفصل فيما بعد ، غاية



ما يمكن أن أقوله بصلد هذه التماذج الآن ، أنها لم تكن تحقق وجودها ، لأنها كانت تعانى أساساً من ازدواج الشخصية . الأمر الذى لم يصادفه المنتهى بالرغم من أنه هو الذى يمثل بطولية العصر فى مرحلتنا الحضارية الراهنة . ذلك أنه هو النموذج الوحيد الذى يعانى من انفصام الشخصية ( لا ازدواجها ) ، فهو ليس منتمياً حراً يعيش فى أوج حضارة مكتملة ، بل هو منم مأزوم . . ويصير أزمته مشكلة الحرية . والحرية فى بلادنا لها معنى خاص ، والمنتضى نفسه له معايير مختلفة عن مثيله فى أوروبا . . أكثر من ذلك أنه يشترك مع اللامنتضى الغربى فى كثير من الأشياء . لأن الأساس فى أزمتهما ويطولهما يبدو كما لو كان أساساً واحداً . والواقع أنه ليس كذلك ، غير أن بعض عناصره متشابهة مع الآخر . وهنا لا ينبنى أنهما نقيضان ، فالمنتضى العربى فى مصر يرغب بشدة فى اللاتناء ، ولكنه لا يستطيع . ذلك أن الحصيلة الحضارية للمنتضى واللامنتضى الغربيين كليهما تمنح أياً منهما قدراً من الحرية ، له رصيد تاريخى من المكاسب الديمقراطية ، أما الحصيلة الحضارية للمنتضى العربى فى مصر فهى خواء من أية مكاسب ديمقراطية . والسبب فيما أعتقد هو أن حركة التاريخ فى أوروبا قد مضت فى مسار مختلف عن حركة التاريخ المصرى بحيث إن مرحلة الثورات العلمية والاقتصادية والصناعية التى اجتاحت أوروبا خلال المائتى سنة الأخيرة أضافت إلى تكوين الإنسان الأوروبى روحاً جديدة ، هى روح الخلق لحضارة جديدة ، ولجموعة من القيم الجديدة ، وهى أيضاً روح الحارس لهذه الحضارة ، وتلك القيم . المنتضى العربى المعاصر يعيش فى « ظل » الحضارة الأوربية أو فى « ريف » هذه الحضارة كأرفع مستوى بلغته الإنسانية المعاصرة . هو يعيش دور المستهلك لا دور المنتج . لذلك يحيا المنتضى فى بلادنا أزمة المسافة الخطيرة بيننا وبين أوروبا ، بين منطقنا العقل وسلوكنا العمل ، بين الداخل والخارج فى كياننا الروحى . إنه يعانى انفصام الشخصية ، فيحيا بطولية تراجيدية .

سئل نجيب محفوظ سؤالاً مباشراً : هل تعتقد أن كمال عبد الجواد يمثل شخصية اللامنتضى كما يذهب بعض النقاد ، أم أنه ينتمى إلى عقيدة فكرية حددتها اهتماماته التى ذكرتها فى الرواية ، وإن تم ذلك فى إطار من السلبية ، وبمعنى آخر ما هى مأساة كمال فى نظرك : الانهيار أم اللاتناء ؟ أم شىء آخر ؟ .

فأجاب : « ربما كان كمالاً لامتمياً ولكنه لامتم من نوع خاص إذ أنه نزع إلى الانتهاء بشكل واضح وإنساني ، وإن يكن غير محدد المعالم » (١) . هذه الإجابة قاطعة بارتياح نجيب محفوظ فيما ذهب إليه بعض النقاد - كالدكتور على الراعى - من أن كمال عبد الجواد هو مثال اللامتمى المصرى . ويعود هذا الارتياح في رأيي إلى عاملين :

أولهما : أن المسمى العربى فى مصر ليس نموذجاً مطابقاً للمسمى الغربى ، فالانتهاء فى الغرب هو الارتباط المنظم بحزب سياسى يخضع لنظرية متكاملة فى الفلسفة والاقتصاد والسياسة والمجتمع . والانتهاء فى الشرق العربى لا يتطلب هذه الدرجة من الارتباط والتنظيم ، إذ يكفى المسمى عندنا الالتفاف حول إحدى النظريات الفكرية أو التعاطف مع أحد الأبنية العقائدية حتى يصبح مسمى إلى اليمين أو اليسار . ذلك أن التخلف الحضارى الرهيب يتيح للمثقف العربى درجات متفاوتة من الانتهاء تبدأ بالتعاطف النظرى وتنتهى عند الارتباط العملى . ويخلق هذا التخلف أيضاً حالة الانتهاء إلى اليمين ، لأن اليمين هنا يستند على جسر نظرية متكاملة أو قريبة من التكامل ، ومؤسسات دينية واجتماعية وسياسية تمنحه الأمان والطمأنينة التى يفترق إليها المسمى الغربى .

العامل الثانى : الذى يبرر ارتياح نجيب محفوظ فى أن يكون كمال عبد الجواد مثلاً للامتمى ، هو أن المسمى فى بلادنا لا يتمتع كما قلت بأية مكاسب ديمقراطية ؛ ولذلك فهو منتم مأزوم لا يعيش فى ظروف طبيعية ، وبالتالي لا يمكن صياغته فى القوالب المحددة الحاسمة للانتهاء فى أوروبا . إنه فى ظل التقاليد غير الديمقراطية فى أسلوب الحكم لا يتمثل أحدث وأنضج المقومات الفكرية المعاصرة لاتجاهه . لهذا يفتح اليسار العربى كلتا ذراعيه لمختلف درجات الانتهاء الفكرية والعملية . . التى ربما يعد بعضها يمينياً فى الغرب .

أى أن محاولة تصنيف شخصية كمال عبد الجواد فى اتجاه اللامتمين الغربيين محاولة خاطئة من الأساس إذ أن اللامتمى نبت طبيعى فى الحضارة الغربية وحدها . ولأن الانتهاء فى شرقنا العربى هو قدر أجيال المرحلة الحضارية الراهنة . أما رغبة

كمال الشديدة في الانتماء فتدخل في طبيعة المتنى المأزوم في بلادنا كجزء من بطولته التراجيدية ، فليس لنا أن نقول : هذا هو كمال يحس بعث الوجود الإنسانى وذلك هو ماتيو في ثلاثية سارتر يحس بنفس الشاعر ، وإنما يحق لنا أن نسأل : ما هو الدافع الأساسى لرفض الحياة عند كليهما ؟ ولماذا كانت تحل بماتيو رغبة شديدة في الانتماء على النقيض من كمال ؟ . . كذلك ليس لنا أن نقول : هذا هو كمال لم يرتبط بأى تنظيم سياسى ، وذلك هو ماتيو لم يصنع نفس الشئ . . وإنما يحق لنا أن نسأل : ألم ينحز كمال عبد الجواد إلى اتجاه أيديولوجى بعينه ، ولماذا ردد مراراً : نحن جيل الأزمة ، نحن جيل كلت أيامه بالسواد ؟

إن شخصية كمال عبد الجواد هى الدافع الأساسى الذى جعلنى أتحذ من نجيب محفوظ مثالا للدراسة أزمة المتنى العربى في مصر. كما أن شخصية ماتيو هى التى دفعتنى لاتخاذ سارتر مثالا لأزمة اللامتنى الغربى في أوروبا .

ذلك أن الشخصيتين الفئتين كلتيهما كانتا تجسيدا عميقاً للأزمة الشخصية الخائفة بين أضلع الكاتبين . فالحق أن سارتر جعل من الحرية جوهراً لكافة المشكلات والقضايا الى أثارها في فلسفته . بل إن ريادته للعديد من التساؤلات المطروحة من جانب الاتجاه الوجودى ، تدع من المطابقة بين موقفه الفلسفى وموقفه السلوكى وموقفه الروائى أمراً يسير المثال . . فليس أمراً صعباً أن نتعلم من تاريخ الفكر الغربى الحديث ، أن الوجودية كانت أكثر الأصدااء الفكرية لمرحلة الهزيمة تعبيراً عن أزمة الإنسان الغربى المعاصر بشكل عام ، وعن جيل الهزيمة بشكل خاص . من اليسير أيضاً أن نتعرف على سارتر كواحد من أبناء هذا الجيل اللامتنى من مفتى أوروبا فيما بين الحربين . وبالرغم من أن الكثير من الأعمال الروائية والفكرية لأبناء هذا الجيل جسدت هزيمتهم تجسيدا عميقاً ، فإن أحداً — غير سارتر — لم يجرؤ على استعراض أزمته الشخصية كتعبير عن أزمة جيل وهزيمته ، بل كتعبير عن مرحلة حضارية كاملة .

ولا يختلف الأمر بالنسبة لنجيب محفوظ من حيث دلالاته على عصرنا ، فقد كانت معظم التيارات الفكرية التى عاصرها شبابه « مستودة » من الخارج . وكلها شئ جديد للغاية على جيل الأزمة الذى شب في جميع التخلف الحضارى

المرعب ، والتقاليد غير الديمقراطية في أسلوب الحكم ، جحيم التحالف الرهيب بين لسيطرة الأجنبية والطنغيان الرجعى ، جحيم الزيف والافتعال والبتير في حضارة لم يبق من نضارتها شئ . من الطبيعى إذن أن يغلب على شباب ذلك الجيل الشك والرفض والقلق . فهو لم يخبر هذه الأفكار القادمة من وراء البحار خبرة الصانع لها ، والخالق لقيمتها . وهو لم ير في تراثه الممزق ما يمسك الرق ويشد الأزور في معركة الخطيرة . أجل ، كان هذا الجيل المعذب يحس بأنه ولد مرتبطاً بمصير مجتمعه وشعبه وحضارته . ولكن هذا الارتباط ظل مفتقراً إلى البوصلة الموجهة لخطوات الطريق . لقد فتح عينيه على موائد لم يشارك في إعدادها ، فاقتضى الصديق الكامل مع النفس ألا ينثر وينحاز إلى واحدة منها بغير تجربة وتفاعل عميقين ، كما اقتضى الصديق الكامل مع النفس أن ينحاز إلى قضية هذا المجتمع ، وهذا الشعب ، وهذه الحضارة . ولعل المطالعة السريعة لكتابات نجيب محفوظ في ثلاثينيات هذا القرن بالجملة الجديدة تكشف بوضوح عن طبيعة هذه الأزمة وتحدد بدايتها . فنحن نقرأ له أبحاثاً في الفلسفة ليست في واقع الأمر أبحاثاً بالمعنى العلمى الدقيق . بل هى أقرب إلى استعراض التيارات الفلسفية الكبرى من وجهات نظر مختلفة لا ينتهى منها كاتبها إلى موقف معين أو رأى خاص ، ولكنه إذا تحدث عن جبل الرواد (سلامه موسى ، طه حسين ، العقاد ) فإننا نستشف منه بغير صعوبة أنه يقف إلى جانب التقدم والعدل الاجتماعى ، بل هو يصارحننا في عدد أكتوبر من المجلة الجديدة عام ١٩٣٠ في مقال تحت عنوان « احتضار معتقدات وتولد معتقدات » بأنه « لو أننا أردنا أن نتنبأ بالمذهب الذى سوف يكون له الفوز من بين المذاهب لقننا - أو لأحيينا أن نقول - بأنه مذهب الاشتراكية » ومعنى ذلك أن نجيب محفوظ أحس بتلك المسافة الضبابية التى تفصل بين انتهائه إلى قضية الحضارة التى يعيشها ، وبين البوصلة الفكرية لهذا الانتهاء ، ومن هنا كان البؤس الشاسع بين إيمانه الاجتماعى وميله السياسى وبين شكه الفلسفى والاتحاد فى تكوينه الفكرى . ولئن نجد رواقياً مصرىً أحس بوطأة هذا التناقض الحاد ، ثم جسده فى اعتراف فى كبير إلا نجيب محفوظ فى ثلاثيته ، حيث انعكست أزمته الفكرية المعبرة عن أزمة جيله وحضارته فى شخصية كمال عبد الجواد التى ربما كانت الإعلان

الحقيق عن ميلاد البطل التراجيدى فى الرواية المصرية - على المستوى الفنى - كما كانت ميثاقاً حضارياً عن أزمة جيل مأساة الحرية فى بلادنا على المستوى الفكرى والسياسى والاجتماعى .

وأعود مضطراً إلى مشكلة الصياغة الجمالية للتجربة الفكرية بين ثلاثينى سارتر ومحفوظ فأكرر أن سارتر بدأ روايته والبطل فى أتون الأزمة . . أما نجيب فقد توسل بالمنهج التاريخى إلى حماية تجربته من صمود القارئ وإعراضه ، فراح يفصل له الجذور العميقة للمأساة حتى تظل حرارة الاقتناع مصاحبة للقارئ إلى النهاية فلا يكف عن التساؤل بعدئذ ، بالإضافة إلى التفاعل الحسب الخلاق . لهذا يبدأ من طفولة كمال التى استخلت فى « بين القصرين » لمجرد أن تكون الكاميرا المتحررة من قيود الزمان والمكان فى التقاط الجزئيات التى لا تتاح مشاهدتها للكبار من الرجال أو النساء ، والى قد تضىء بتلك المقدمة البانورامية أبعاد القضية الرئيسية الوافدة مع « قصر الشوق » و « السكرية » .

ثم بدور غرسها أحداث بين القصرين فى تكوين كمال الطفل . أخذت تنمو وترعرع فى شبابه وأسهمت بصورة أو بأخرى فى نضج مأساته . فالمواقف الأساسية البارزة على جبين هذه المأساة تتألق جذورها فى مواقف صغيرة رافقت طفولة كمال : موقفه من الدين ، والزواج ، والثورة الوطنية . . إلى بقية هذه القائمة المليئة بشبهات الغد . كمال هذا يرى إحدى الصور المعلقة فى إعلان ملون لامرأة مضطجعة على ديوان وبين شفتيها القرمزيتين سيجارة يتطاير منها خيط دخان متعرج معتمدة ساعدها على حافة نافذة يلوح وراء ستارها المنحسرة منظر يجمع بين حقل نخيل ومجرى من مجريات النيل . فماذا فعلت به هذه الصورة فى خياله الغض ؟ راح يحلم بأنه يقاسمها حياتها الرغيدة فى واد أخضر أو أنه يعبر بها أحد الأنهار بزورق كالطيف وهو يجلس بين يديها مشدوداً بحيط غير مرئى إلى عينيها الساحرتين . هذا الحلم الرومانسى الذى يقتحم بقطة كمال يورث بالمناخ الروحى الذى يعيش فيه الطفل ، المناخ الذى يجمع فى طبيعته تناقضاً هائلاً بين القيم التقليدية فى ظل الإقطاع والعلاقات الاجتماعية الخلدية القادمة مع البرجوازية ، فتتولد الشرارة الرومانسية وتلفح بوجهها الجذانات الموهلة فى الرهافة والحساسية . ولقد تميز كمال

منذ طفولته بالخيال الجامع فكان يخلق الأحداث اختلاقاً ليرويها بأسلوب حار يثني بالصدق والانفعال ، وكأنه يود أن يباري أخاه الأكبر « يس » فيما يردده من أشعار أو يحكيه له من قصص ، وأمه التي شحنت خلايا دمه بأساطير لا حصر لها عن الجان والشياطين ومن إليهم . . حتى إن هيامه بسيدنا الحسين لم يكن نتيجة دروس الدين ، بل هو قد بلغ ذروته من خلال الجو الأسطوري « وكم وقف حيال الضريح حالماً مفكراً ، يود لو يتفد ببصره إلى الأعماق ليطالع على الوجه الجميل الذي أكلت له أمه أنه قاوم غير الدهر بسره الإلهي فاحتفظ بنضارته وبنقه حيث يصيء ظلمة المثلوى بنور غرته » . وكثيراً ما تمنى أن ينساه أبواه في المسجد فيلتقي سرّاً بالحسين ويفضي إليه بمتاعبه من تصور الفاريت والامتحانات التي تلاحقه ، وأن يمد في عمر أمه إلى مالا نهاية ، وأن يغير من طبع أبيه ، وأن يدخله هو وجميع أفراد أسرته الجنة بغير حساب . وإلى جانب الخيال الرومانسي بشأن الجنس الآخر والجو الأسطوري بشأن الحسين ، كان هناك موقفه من الأب العملاق أحمد عبد الجواد الذي كفّل له الفنان صفحات الجزء الأول من ثلاثيته لكي يتضح دوره الخطير في نشأة ابنه كمال الذي كان يرتد فرقاً من أبيه ولا يتصور أنه يخاف العفريت لو طلع له وزعق فيه . وليس الخوف وحده الذي يشعر به نحو أبيه ؛ فإجلاله له لم يكن دون خوفه منه . كان يعجب بمظهره العظيم القوي ، ومهابته التي تمنو لها الهامة وأناقته ملبسه وما يعتقده فيه من قدرة على كل شيء ، ولعل حديث الأم عن سيدها هو الذي هوله عنده فلم يتصور أنه يوجد في الدنيا رجل يضارعه في قوته أو جلاله أو ثروته . ومع ذلك لم يقتنع كمال الطفل يوماً أنه يستطيع أن يخضع لأبيه بلا تردد ، إذن تقضى أيامه بغير لب ولهو ، فكان يجلس بعض الوقت من وراء ظهر الأب حتى لا يعيش عمره مكتوف اليدين . على أنه سأل أمه يوماً : « أخاف أبي الله ؟ فتولتها الدهشة ، ولكنه أردف « لا أتصور أن أبي يخاف شيئاً » . والحق أن أحمد عبد الجواد كان يمثل في أحد وجوهه صورة « الله » القادر على كل شيء في ذهن كمال على الأقل ، فهو لم ير في سلوكه مع إخوته أو مع أمه إلا ما يؤكد له أن سلطان هذا الرجل بلا حدود . وقد كان لفكرة الأب هذه دور هام في تطور كمال العقلي والروحي .

وتساءل كمال منذ طفولته عن الزواج لماذا كان مصير كل حي ؟ ولم يكن يعي من الزواج سوى أنه يخطف شقيقته عائشة وخديجة إلى بيت آخر ، وأنه يحول بينه وبين قضاء الليل في حضن الأم . كان يحس بأن العلاقة بين الأم - الوديعة الرقيقة المادنة - وبين الأب القادر على كل شيء ، لا يمكن تفسيرها ببساطة . غير أن التساؤل الجدير بالأولوية في حياة كمال هو : كيف أمكن أن يقع لها هذا الحادث بعد تبركها بزيارة الحسين ، إذ انتهزت الأم فرصة رحيل الأب إلى مهمة خارج القاهرة ، وخرجت من البيت في زيارة لحبيبها الحسين ، ولكن الفنان الذى آثر أن يصور أحمد عبد الجواد في صورة الله ، آثر أيضاً أن تصطلم أمينة بإحدى العربات أثناء خروجها من المسجد فما كان من الزوج الأب الإله إلا أن طردها إلى منزل أهلها بعد أن تم شفاؤها . إن تساؤل كمال حول كيفية وقوع هذا الحادث بالرغم من الحسين ، له مغزاه الفكرى . فسوف يحجره إلى مجموعة أخرى من التساؤلات المتشابكة ببعضها البعض ، تؤدي فيما بينها إلى صياغة علامة استفهام كبيرة لا تفارق عيني كمال ، وهو يحملق في الكون كله .

وفتحت عينا كمال الطفل أول ما فتحت على أحداث الثورة الوطنية . . فتلقى صدها في البيت والشارع والمدرسة جميعاً . رأى أنحاء فهمى من الشباب الثورى المتحمس الذى يلتقي بنفسه في خضم المظاهرات دون خوف أو وجل وصاح كمال في وجه أمه ذات يوم :

« مدرس العربى قال لنا بالأمس إن الأمم تستقل بعزائم أبنائها » ... فهتفت الأم ساخطة :

« لعله قصد بخطابه كبار التلاميذ ، ألم تحدثنى يوماً عن تلاميذ قد طرت شواربهم ؟ » .

فتساءل كمال بسذاجة :

« وأنى فهمى أليس تلميذاً كبيراً ؟ » .

ولم يكن يدرى أنه بهذا التعليق الساذج يضرم نيران الثورة بين جوائح فهمى . وكثيراً ما هفا خياله بين جلران الفصل بالمدرسة إلى أولئك المضربين بدهشة واستطلاع ، كثيراً ما تساءل عن حقيقة أمرهم ، أهم « متهورون » كما تزعم

أمه أم هم أبطال فدائيين كما يقول فهمي « ذاك صراع عجيب قضى عنفه بأن تنقش عناصره الجوهريّة في نفس الغلام بلا وعى أو قصد فتغدو أسماء : سعد زغلول . الإنجليز . الطلبة الشهداء . المنشويات .. المظاهرات ، من القوى المؤثرة الموجية من أعماقه ».

وفي هذه الفترة ، قفزت إلى عقل الطفل فكرة الموت . فكانت الدماء في الطرقات ترسم في ذهنه الخام ملامح هذه الفكرة الجنونية . ولما مات فهمي في المظاهرة السلمية أحضر هو عصفوراً ميتاً وكفنه ووضعه بحفرة في فناء المنزل ، وبعد أيام كشف التراب عن العصفور فزكت أنفه رائحة نثانة مقرزة ، فذهب إلى أمه يسألها : هل ما يحدث للعصفور يحدث للميتين من بني آدم ؟ فكان جوابها نحيباً متصلاً . وكان هذا هو التساؤل الخطير الثاني في طفولته بعد حادث الحسين . على أن فكرة الموت هذه أقبلت على وجدانه خلال أحداث الثورة الدامية ، بل إن هذه الأحداث بما يتخللها من موت دخلت بيته شخصياً بمصرع فهمي . أكثر من ذلك أنه عانى وهو بعد طفل ويلات الرصاص الإنجليزى الغادر وهو يحترق صدور الأبطال من شباب مصر الوطنى ، فما كان منه إلا أن يستعين بآية الكرسي هامساً : « قل هو الله أحد . لعلها تطرد الإنجليز كما تطرد الغفاريّة في الظلام » وعندما التى بشقيقه فهمي قبل مقتله رأى شبحاً واقفاً وسط الطريق يشير إلى الأرض ويخاطب نقرأ من الرجال فنظر حيث يشير فرأى بقاء حمراء ملبسة بالتراب وسمعه يقول بلهجة رثائية « هذا الدم الزكى يستصر خناً إلى مواصلة الجهاد وقد شاء الله أن يسفك في رحاب سيد الشهداء لنصل في الاستشهاد حاضرننا بماضيينا والله معنا وأحسن فزعا يركبه ، فاسترد بصره من الأرض الدامية وانطلق يعدو كالحبّون » وتعرف كمال الطفل على الاستعمار أمام باب منزله حيث كان يرباط بعض الجنود الإنجليز فأحاطوه بأذرعهم وأعطوه من الشيكولاتة ما جعله يغنى لهم بصوته الجميل ، ثم جاء اليوم الذى هد فيه الجنود معسكرهم ورحلوا فإذا تركت صحبته لهم في نفسه الغضة .. ؟

يقول للفنان أنها تركت « أثراً عميقاً بث في خياله وأحلامه يقظة شاملة ، أثراً نقش على صفحة قلبه إلى جانب الآثار التى نقشها حكايات أمينة عن عالم الغيب



والأساطير ، وقصص ياسين الذى جذب روحه إلى دنياها الساحرة ، والأطياف والروى التى تتخيل له فى أحلام اليقظة وراء أغصان الباسمين واللباب وأصص الزهور - فوق السطح - عن حياة النمل والعصافير والدجاج . ومن ثم أنشأ عند سور السطح الملاقى لسطح بيت مريم معسكراً كاملاً العدة والمدد ، أقام خيامه بالمناديل والأقلام ، وأسلحته بعيدان الخشب ، ولورياته من المباقيب ، وجنوده من نوى الثمر . وعلى كتب من المعسكر مثل المتظاهرين بالحصى . يبدأ التمثيل عادة بنشر النوى جماعات بعضها فى الخيام وعند مداخلها وبعضها حول البنادق

غير أربع بينها حصاة ( تمثله هو ) يتنحون جانباً ، ويأخذ فى محاكاة الغناء الإنجليزى ثم يحمى دور الحصاة لتغنى « زوروفى كل سنة مرة » أو « يا عزيز عيى » ، ينتقل إلى الحصى فينضده صفوفاً ويهتف يحيا الوطن . . تسقط الحماية . . يحيا سعد . يعود إلى المعسكر مصغراً فتنتظم النوى صفوفاً كذلك وعلى رأس كل صف ثمرة ، ثم يدفع قبقاباً وهو ينفخ محاكياً أزيز اللورى ، ويضع النوى على سطح القبقاب ثم يدفعه مرة أخرى صوب الحصى فتتشب المعركة وتسقط الضحايا من الجانبين ! . . ولم يكن يسمح لعواطفه الشخصية بأن تؤثر فى سير المعركة ، على الأكل فى بدنها وسطها ، كانت تتحكم فيه رغبة واحدة هى أن يجعلها معركة - صادقة مشوقة - يتنازعها الدافع والجذب من الجانبين وتتبادل الإصابات فتظل النتيجة مجهولة والاحتمال متأرجحاً بين الطرفين على أن المعركة لا تلبث طويلاً حتى تسترجح نهاية تنهى إليها ، هناك يجد نفسه فى موقف حائر ، أى جانب ينتصر ؟ . . فى جانب أصدقائه الأربعة وعلى رأسهم جوليون ، وفى الجانب الآخر مصريون يخفق بهم قلب فهمى ! ... فى اللحظة الأخيرة يقرر النصر للمتظاهرين فينسحب اللورى .

إن هذه المجموعة من المواقف الصغيرة فى طفولة كمال ، على ضوء الخريطة الفنية والفكرية التى قدمها لنا الفنان فى « بين القصرين » تمنحنا إشارة البدء فى التعرف على جوهر أزمته ، وأبعاد المأساة التى عاشها جيله . وكيف كانت هذه الشخصية الفنية تعبيراً نموذجياً عن أزمة نجيب محفوظ ، وكيف كانت أزمة نجيب محفوظ تعبيراً نموذجياً عن أزمة جيل كامل ، وكيف كان هذا الجيل ، على وجه التحديد هو جيل المأساة .

يقول محمد عوده في دراسة مستفيضة حول المثقفين والثورة<sup>(١)</sup> أن ثلاثينيات هذا القرن قد أعلنت مولد جيل مصرى جديد من المثقفين ، نشأ بعد الحرب العالمية الأولى وبعد ثورة ١٩١٩ . نشأ هذا الجيل وازدهر في ظل جمود وركود الحركة الوطنية وتحولها من معركة ثورية شعبية إلى قضية سياسية . وفي تلك الفترة كانت الثورة قد تحولت إلى صراع سياسى بين القصر والوفد والاستعمار ، أو إلى صراع حزبي ، بين أحزاب الأقلية وحزب الأغلبية . نشأ هذا الجيل الجديد أيضاً في ظل تغير جوهرى في شكل العالم ، وفي ظل أحداث عالمية كبيرة ، إذ اشتد الصراع الدولى ، ولم يعد مجرد صراع بين دول كبرى ، وأطماع دول كبرى ، وإنما اكتسب صبغة مذهبية ، وأصبح صراعاً بين الفاشية والرأسمالية والشيوعية . وكان الجيل الجديد أكثر قدرة من أى جيل قبله على النفاذ إلى العالم الخارجى والتأثر به والتفاعل معه . وحين بدأ هذا الجيل الجديد يبحث عن حلول جديدة وعن مخارج أخرى ، كان طبيعياً أن يضيّق بالأحزاب والأساليب القائمة وقتئذ ، وكان طبيعياً أن يتطلع ويتأثر بالحلول والأيدولوجيات السائدة في العالم حينذاك ، والتي كان محور دعوتها أنها أيدولوجيات ثورية تتضمن حلولاً جذرية . وفي البلاد المتخلفة يوجد دائماً خلال معركة البحث عن مخرج ، من يتصورون أن الخلاص في النظر إلى الخلف وبعث الماضي خاصة إذا كان الماضي مجيداً وزاهياً ، ويوجد من يتصورون الخلاص في القفز إلى الأمام وإسدال الستار الكثيف على الماضي وذلك وهوان الماضي ، ويوجد أيضاً من يرون الصورة في تكاملها ويريدون أن يسيروا أو يقفروا من نقطة بداية وانطلاق . وخلال هذه المعركة أيضاً ، يوجد من يرون الخلاص في الداخل، في داخل الأمة وفي تربة الوطن ، ولا يرون شيئاً سوى الداخل . ويتصورون أن مركز الكون هو داخلهم . ويوجد من يرون الخارج فقط ، وأن لا خلاص إلا باستعارة حل نجح في الخارج أو ساد ورسخ في الخارج . ويوجد أيضاً من يرون موقعهم من العالم ، ومن يرون أنفسهم وسط العالم ، ومن يتطلعون إلى داخلهم بنفس العمق ونفس المدى الذى يتطلعون به إلى الخارج .

وتوزع الجيل الجديد في مصر بين أحزاب جديدة واتجاهات جديدة تريد بعث مجد الإسلام أو مجد الإمبراطورية العربية ، وأحزاب فاشستية تريد إقامة فاشستية مصرية كما نجح هتلر وموسوليني ، وأحزاب شيوعية تريد نقل النظرية والتجربة الشيوعيتين إلى مصر .

ولم يؤد هذا إلى خروج المسألة الوطنية من أزمها بل زادها تعقيداً ، فإن واحداً من هذه الأحزاب الجديدة لم يستطع أن يقنع ويعي الأغلبية العظمى لهذا الجيل ، ولهذا بقي عدد كبير منه خارجها يبحث عن شيء آخر ، وظلت هذه الأحزاب صغيرة لا تستطيع أن تحسم شيئاً في حياة البلاد أو في حياة الجيل نفسه . كما تميزت هذه الأحزاب بضعفها النظري والأيدولوجي ، فهي لم تستطع أن نلثم ما نقلته من الخارج إلى واقع هذه البلاد ، ولم تستطع أن ترفع وتجدد ما استخلصته من الماضي إلى مستوى العصر وروح العصر .

وتحول الخلاف النظري والسياسي بين هذه الأحزاب الجديدة إلى حرب دائمة لا تهدأ ، وسرت إليها عدوى الأحزاب القديمة ، وأصبحت الحياة السياسية في مصر حرباً بين الأحزاب القديمة وبعضها ، وبين الأحزاب الجديدة وبعضها ، وبين الأحزاب القديمة والجديدة أيضاً . وتردت المسألة الوطنية في هاوية جديدة ، ولكن كان هناك الجانب الإيجابي أيضاً لهذه الأحزاب . فقد كانت تعبيراً صادقاً مخلصاً عن إرادة الجيل الجديد في العثور على الحل والوصول إلى المخرج الثوري ، وهي قد بددت الركود البرجوازي والإقطاعي الذي فرضته الأحزاب القديمة ، وأضمرت المعركة الأيدولوجية والسياسية ، وبهذا استطاعت أن تصل مصر بحياة العصر وأن تطرح المشكلة وأن تحدد أبعادها ، وإن لم تجد لها حلاً . وهي وإن بددت قطعاً كبيراً من قوى هذا الجيل ومن طاقته إلا أنها احتفظت بحيويته وبثورته ملتهبة مضطربة .

إن هذا التحليل لقضية المثقفين والثورة ، يعنني من زاويتين :  
أولاهما : أن صاحبه أحد أبناء هذا الجيل . وثانيتهما : أن نجيب محفوظ هو المثال الحي لتلك النتيجة التي ختم بها محمد عودة تحليله ، وهي أن الجيل تمكن من طرح المشكلة طرحاً عميقاً ، لكنه لم يكتشف حلاً لها . والحق أن هذه الخريطة

السياسية المعاصرة لذلك الجيل كانت انعكاساً عملياً للخريطة الفكرية التي أومات إليها من قبل حين قلت إن اللقاء المباشر بيننا وبين الثقافة الغربية قد تم من زاوية رئيسية بواسطة الاستعمار . ومن ناحية أخرى كانت هذه الثقافة الواردة من وراء البحار ذات تيارات عديدة لم نشارك في صنع أى منها لأنها كانت تعبيراً روحياً صادقاً عن المجتمعات التي انبثقت عنها . وهي تيارات يمكن تمثلها والوعى بها ، أما معاناتها فلا تنجى إلا من خلال المشاركة في إبداعها . التمثل العقلى واللامعانة حالة نفسية واحدة تخلق التناقض بين الاقتناع المجرد والسلوك الواقعى ، تخلق الانقسام فى شخصيتنا بين منطقنا العقلى وحياتنا العملية .

أى أن التمثل الذهنى بلامعانة سلوكية يحدث هذا الانقسام النفسى الحاد ، الذى ينجم عنه « الشك » كوقف سلبي ، لا كموقف محايد . فقد كان من الطبيعى أن نقاسى ما يشبه مركب النقص فى تكويننا الفكرى إزاء تلك الأبنية الضخمة فى الفكر الأوروبى ، كما كان من الطبيعى أن يصيبنا التردد أمام كافة الموائد التى تصل إلينا مع الاستعمار الأجنبى ، مهما تزينت هذه الموائد بباقات من ورود الفكر والأدب والفن . وكان طبيعياً فى النهاية أن يتكاثف الإحساس بالنقص ، والتردد وانعدام المشاركة فى الخلق والإبداع والاستناد على جذر ذاتية آيلة للسقوط الحضارى ، ثم يتولد عن هذا المركب المعقد موقف الشك فى كل شئ كتنزعة سلبية لا كموقف محايد .

ونحن لا نلتقط من طفولة نجيب محفوظ ما يفيدنا فى هذا الصدد من جانب الإرهاصات التاريخية التى تطورت به إلى موقفه المتردد فى مرحلة الشباب . ولعل الأمر الخطير الذى يعيننا هو ما صرح به نجيب من أنه أصيب بالصرع فى سن العاشرة . ومن المعروف أن كثيراً من الأدباء والفنانين أصيبوا فى إحدى مراحل حياتهم ببعض الأمراض المستعصية ، أصيب ديمتريفسكى بالصرع حتى أواخر عمره ، وأشفي موبسان على الجنون ، وغيرهما ممن لا يقعون تحت حصر ، ويرجع المحللون النفسيون أن هذه الحالات العقلية أو العصبية هى دليل الاختلال العميق فى وجدان الفنان أو المفكر كأن لا تكون ثمة وشائج قوية تربطه بالحياة التى يعيشها رغم أنه و

فتحدث هذه الأزمات ، كاحتجاج لاشعورى على ذلك المناخ غير الصحى الذى يتنفسه .

أما نجيب محفوظ فكانت إصابته بالصرع فى وقت مبكر نسبياً بحيث لا نرجح القول بأن الوسط غير الملائم ضغط على وجدانه المرهف ، فقال منه الصرع . ومع هذا لا نستطيع أن ننكر إمكانية أن يكون لتلك الحالة الباكورة نتائج بعيدة المدى لم تقتصر على المظهر المرضى الذى صاحب الحالة العصبية ، وإنما تجاوزت ذلك المظهر إلى أعماق الفنان التى تأثرت دون شك بأحداث الطفولة أيما تأثر ، فكم بصدمة عصبية كهذه يمكن أن تغور فى ذلك الوجدان الرهيف . غاية ما يمكن أن نلتقط صدهاء من تلك الحادثة أن نجيب محفوظ يكاد لا يذكر تفاصيل طفولته . . فهو يكتفى فى تحقيق عنوانه « عصير حياى » بأن يذكر لنا تواريخ ميلاده ، ودخوله الكتاب ، والمدرسة الأولية ، والابتدائية . وهى مرحلة لا تعطينا شيئاً ذا بال فى تكوين فكرة واضحة عن إرغاصات شبابه القادم . فلم يؤثر عليه الصرع فى هذه المرحلة — من حيث المظهر — إلا فى تأخره عاماً كاملاً عن الدراسة . ويبدو أن هذا التأخر اليسير كان دافعاً له فى التفوق على أقرانه فيما تلا ذلك من سنوات دراسية كمعويض زمنى . لهذا يبدو التركيز على شباب كمال عبد الجواد فى الجزعين الأخيرين من الثلاثية مبرراً إلى حد كبير ، فلم تحمل طفولته عبء أية تعبيرات تنوب فى رمزيتها عن جيل محدد . فاكفى الفنان بأن يشير إلى مواقف كمال الطفل من الزواج والحرية والأب والموت والثورة والدين ، كجذور نفسية غير محددة لما ستجىء به الأيام من أحداث تنضج هذه الشخصية وترفع بها إلى مستوى الرمز . إلا أننى أضيف ذلك الحدث الهام فى طفولة نجيب محفوظ الواقعية — والتي لم يورث إليها فى سيرة كمال — إلى ذلك المناخ السياسى والفكرى الذى لا يمكن تسميته إلا بالفوضى الخفيفة ، ثم أضيف هذين العاملين إلى عامل آخر هو التكوين الطبقي لنجيب محفوظ بصورة خاصة ، والبنا الطبقي للمجتمع المصرى بشكل عام . .

لأفسر بعدئذ أنخطر مراحل حياة كمال عبد الجواد التى عبرت عن الجانب العقلى من أزمة نجيب محفوظ ، بل ومأساة جيله كلها . كان الإطار العام للأزمة كما سبق أن قلت هو التخلف الحضارى الشديد والتقاليد غير الديمقراطية فى أسلوب الحكم ،

فكان الاختناق الذى بلغ مداه فى عهد الاستبداد المعاصرة لذلك الجيل ، حافزاً لأن يكون الشك موقفاً سلبياً من الحياة يؤدى تلقائياً إلى الإحساس العميق بلا جدواها وعيبية الوجود ولا معقولة الكون والعالم . وهذا هو الفرق الكيفى الحاسم بين موقف كمال عبد الجواد فى ثلاثية نجيب محفوظ ، وموقف ماتيو فى ثلاثية سارتر : فهذا الأخير يقف من الحياة كشئء تتساوى إزاهه الحقيقة واللاحقيقة ، وخلفه تراث حضارى ضخم عموده الفكرى تقديس حرية الفرد على المستوى الفكرى وبمجموعة هائلة من التقاليد الديمقراطية على المستوى السياسى وبمجموعة مماثلة من القيم الحضارية المتقدمة على المستوى الاجتماعى ، فما أن تتخلل هذا التراث نغمة نشار كالنازية والفاشية حتى يكون رد الفعل العنيف لدى ابن هذا التراث هو تذويب الذات والحرية فى مزيج واحد يرفض كافة القيم القادمة من الخارج ، ومن ثم يتحول الكون إلى عالم بلا قيم ، ووجود بلا معنى أو حياة بلا جدوى .

وهنا - فى حالة ماتيو - تصبح الغربة موقفاً فلسفياً من الحضارة يمكن اكتشافه فى مختلف جزئيات حياته اليومية مع جاك ودانيال وبوريس وإيفيش وماسيل ، فلا تعارض بين الموقف العقلى والموقف السلوكى . على النقيض من كمال عبد الجواد الذى يرفض القيم القديمة ليستبدلها بقيم جديدة . ثم تصطدم القيم الجديدة بواقع مرير « تخلف مرعب ولا حرية » فتهتز المراثيات أمام عينيه ويلفه الضباب من كل جانب فلا يجد مناصاً من التوقف عن المسير فى حالة « عجز » عن التغيير المطلوب . ولما كان هذا التغيير هو الوسيلة الوحيدة أمام كمال للحصول على حرته فى تحقيق ذاته وجوده كان الانتهاء قدراً لا مفر منه أمام الجيل بأكمله . غير أن معوقات التغيير تغلب إرادة التغيير فيتأزم الوجدان حائراً ، وينصاع للموقف السلبي الفاتر ، ويحدث الانقسام فى الشخصية - بين المنطق العقلى والسلوك العملى - ويصبح الشك فى جميع الحلول هو السمة الأساسية . لجيل الأئمة ، ويظل الشك مقصوراً على دائرة المجردات الفكرية الكبرى دون الجزئيات الصغيرة فى واقع الحياة حيث ينتمى السلوك العملى إلى نتائج التكوين الاجتماعى القائم : بينما يعزل العقل أو الوعي فى منطقة باردة من الرؤى والأمانى . ومن ثم يتسبب الانشطار المأساوى فى شخصية المتسمى المأزوم ، فيمتلئ برغبة جارفة فى اللانتهاء ، ويبدأ ميله العاطفى

إلى فلسفات التشاؤم ومشاعر العث ، واللاجئى واللامعقول . ومعنى ذلك أن منشأ هذه الأحاسيس عند ماتيو - اللامتى الغربى - هو المصدر الأصيل لتلك الحالة النفسية التى انتابت أجيال أوروبا من المثقفين كرد فعل لانسحاق الفرد تحت وطأة النازى والفاشست . أما مصدر هذه الأحاسيس عند كمال عبد الجواد فهو مجرد صدى للمناخ الحضارى المتخلف وانعدام الديمقراطية . وقد كان هذان العاملان بالذات هما الدافع الأساسى لانتفاء المثقف العربى فى جيل نجيب محفوظ وإن لم يكن انتهاء خالصاً من الأزمات والمآسى .

فالبناء الطبقي للمجتمع المصرى منذ بداية الحرب العالمية الأولى كان يمارس تحولاً برزت فيه البرجوازية التجارية الناشئة كحقيقة اجتماعية جديدة لما قيمتها الخاصة وتقاليدها التى تختلف فى الكثير عن تقاليد الفئات الأخرى . ولم يكن الإقطاع المصرى كمنيله فى أوروبا من حيث علاقة السلطة المركزية بممثلها فى الأقاليم ، وإنما كانت الظروف الجغرافية لوادى النيل عاملاً خطيراً فى مركزة السلطة ووحدها وقوتها . ومن ثم كانت مجموعة القيم والتقاليد الإقطاعية فى مصر مختلفة عنها فى أوروبا ، كما أن نشأة البرجوازية عندنا كانت تختلف بنفس المقدار عن مثيلتها فى أوروبا . بالإضافة إلى ما يستتبعه وجود رأس المال الأجنبى من حياة فئات اجتماعية أخرى تعيش على فتاة الموائد الاستعمارية كعملائه المباشرين وكلاء الشركات الأجنبية ، أو كحلفائه الطبيعيين من أرباب الإقطاع الزراعى فى مصر الذين شاركوا الشركات الأجنبية فى استغلال الموارد القومية للحصول على امتيازات خيالية . وقد كان صغار التجار فى مثل هذا المجتمع على قدر يسير من الحرية الاقتصادية وعلى قدر ضعيف من حماية أنفسهم . ولكنهم فى الأغلب كانوا يقفون إلى جانب حركات التحرر الاقتصادى والسياسى إن لزم الأمر . وعلى ذلك سيطرت على حياتهم القيم الإقطاعية التى خلقت بالفعل تناقضات بشعة بين علاقاتهم الاجتماعية الجديدة ، وما يحرمون عليه من تقاليد .

وفى هذا الجو نشأ كمال عبد الجواد فى أسرة أحد هؤلاء التجار . وقد صوره نجيب محفوظ تصويراً بعيداً عن النمطية البشرية ، ولكنه بلا ريب كان نموذجاً

يعنى آخر نرى له شبيهاً عند بلزك حين يصفى من سمات العصر على شخصياته ما يجعلها تبدو كما لو كانت بعيدة عن الواقع ، بينما هى أكثر تجسيدا له من غيرها . ونجيب محفوظ هو ابن البرجوازية الصغيرة المصرية الناشئة حينئذ . وهى أكثر الشرائع الاجتماعية ذبذبة وتمزقا لوضعها الاجتماعى القلق ، ووضعها الاقتصادى الأكثر قلقاً . والشك هو الريب الشرعى للقلق .

إن الجزء الثانى من الثلاثية « قصر الشوق » هو اللوحة البانورامية الهائلة التى تستعرض منابت الشك فى حياة كمال عبد الجواد . نحن نستقبل هذه المرحلة الشديدة الأهمية بعد مضى خمس سنوات على نهاية « بين القصرين » حيث نتجاوز طفولة كمال إلى مراهقته وشبابه . ويلاحظ أن هناك خمس سنوات تفصل بين ميلاد كمال وميلاد نجيب محفوظ ، وسوف يرافقنا هذا البعد الزمنى على طول الرواية كمسافة موضوعية تتبع للفنان إمكانيات أوسع للرؤية . فبينما تبدأ « قصر الشوق » بحصول كمال على البكالوريا عام ١٩٢٤ ، نجد أن نجيب حصل على هذه الشهادة عام ١٩٣٠ ، ولقد كانت الفترة السابقة على البكالوريا والتالية لها هى نقطة التحول الأولى فى تاريخ كل من الشخصية الفنية — كمال — والشخصية الواقعية للكاتب .

الصفحات الأولى من « قصر الشوق » تواجهنا بالملامح الجديدة لشخصية كمال : فتى رومانسى حالم يتهدج بحب الوطن والفتاة الجميلة والثقافة الأوربية فى وقت واحد . الحب يقع من أول نظرة ، وهو شئ سماوى لا علاقة له بالزواج الأرضى ، أما الإنجليز فيقول عنهم « والله لأبغضهم ولو وحدى » وأما الثقافة فقد أصبح يعيش بكل قلبه فى عالم « المثال » كما ينعكس على صفحات الكتب . . ولكنه لم يستطع أن يحدد هدفه بسهولة ، فما الذى يريد ؟ إن فى نفسه أشواقاً تحتاج إلى عناية وتأمل حتى تتضح أهدافها ، ولعله غير متأكد من أنه سيظفر بها فى مدرسة المعلمين . وإن رجح عنده أن تكون هذه المدرسة أقصر سبيل إليها . أشواق تهرها مطالعات شتى لا تكاد تجمعها صفة واحدة : مقالات أدبية ، واجتماعية ودين ، وملحمة عنتر ، وألف ليلة ، والحماسة ، والمتفلوطى ، ومبادئ الفلسفة . إلى أنها ربما لم تكن مقطوعة الصلة بالأحلام التى كاشفها بها ياسين قديماً ، بل والأساطير التى سكبتها فى روحه أمه من قبل ذلك . . كان يحلو له أن يطلق



على هذا العالم الغامض اسم « الفكر » فيؤمن بأن حياة الفكر أسمى غاية للإنسان تتعالى بطبيعتها الزوراني على المادة والحياه والألقاب وسائر ألوان العظيمة الزائفة . . هي كذلك ، وضحت معالمها أم لم تنضح ، فاز بها في مهلوسة المعلمين أم لم تكن هذه المدرسة إلا وسيلة إليها . لا يملك عقله أن يتحول عن هذه الغاية أبداً . ولكن من الحق كذلك أن يقر بأن ثمة صلة قوية تربطها بقلبه أو بالحري بحبه ! . كيف كان ذلك ؟ ليس بين « معبودته » وبين القانون أو الاقتصاد من سبب ، ولكن ثمة أسباب وإن دقت وخفيت بينها وبين الدين والروح والخلق والفلسفة وما شاكل ذلك من المعارف التي يستهويه أهل من منابعها ، على نحو يشبه ما بينها وبين الغناء والموسيقى من أسرار يشوف إليها في هزة الطرب وأريج الغناء . فإذا سأله أبوه : ما هي ثقافة الفكر ؟ أجابه : إنها أكبر من أن يحاط بها ، إنها تبحث فيما تبحث عن أصل الحياة وآلها . ثم يزيده إيضاحاً صريحاً : أريد أن أوصل دراساتي الأدبية التي بدأتها بعد الكفاءة ، أن أدرس التاريخ واللغات والأخلاق والشعر . وهو يمت الوظيفة مهما كان نوعها ، ويعلم بعالم الحقيقة كما يحلم بأنه سيؤلف في ذلك كتاباً ضخماً مليئاً بهوامش الشرح والتفسير .

تبلور في كمال سمات البرجوازي الصغير الذي يتخذ من ( التماسي ) سلماً يعلو به على طبقته . فالفكر والحب الرومانسي هما الجناحان اللذان يخلق بهما عالماً فوق المجتمع بطبقاته وشكالاته ، هما الجناحان اللذان يصلان به إلى مستوى « الحب » المطلق ، و « الفكر » المطلق . . على أن هذا التكوين الرومانسي يصطدم بتناقضات عميقة داخله ، تبدو عند كمال في حساسيته المربضة التي تضطره إلى إحصاء النقائص به وتقصيها بلا رحمة ، كما تبدو في علاقته بأبيه الذي لاح لعينيه شيئاً هائلاً يربح على عرشه فوق النقد . هاتان التديتان واضحتان على جبين كمال في بداية شبابه الرومانسي كعبير صادق عن أزمة البرجوازي الصغير بين القيم القديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة . ولقد كان كمال يعجب كثيراً بالمواهب العقلية عند صديقه فؤاد الحمزاوي ، ولكنه كثيراً أيضاً ما أحس بالاستعلاء الطبقي عليه . وهو يرافقه أسرة شلداد وإسماعيل عبد اللطيف في التزهات والمناقشات ، ولكنه يظل متمسكاً بالتقاليد التي تحرم عليه أكل لحم الخنزير أو شرب البيرة وكث هذه كلها

بدايات التمزيق الأكبر في حياته . كانت بدايات فحسب ، لأن رومانسية التكوين  
الإنسانى بما تشتمل عليه من مطلقات ضبابية لا بد لها أن تصطدم مع الظروف  
الأخرى المرافقة للشخصية . فبالرغم من أنها كانت تحمل جنين الأماسة الكامنة في  
أحشاء الجيل الجديد من أبناء البرجوازية الصغيرة المثقفين ، إلا أنها — لرومانسيها —  
بدت وكأنها تتضمن تلقائياً حلولاً نهائية للآزمة . فالثقافة الشاملة هى الحل النموذجى  
لمشكلة التخصص بواسطة مدرسة المعلمين ، وتأليف الكتب هو الحل النموذجى  
لمشكلة الوظائف الحكومية ، والحب الدائم دون الزواج هو الحل النموذجى لمشكلة  
الطبقات والحب القاصر على طرف واحد . . وهكذا ، فإن التصور الرومانسى  
لهذه المشكلات جميعها كان يمسد فى واقع الأمر ، جوهر الأزمت القائمة المكونة  
لجيل الأماسة . ومن أعماق الطفولة ، يستمد كمال تساؤله الثانى ، الذى هو امتداد  
طبيعى لتساؤله الأول : كيف يحدث هذا لماذا ، وقد كانت فى زيارة الحسين ؟  
عاد التساؤل مرة أخرى حين قيل له فى المدرسة أن ضريح الحسين رمز ولا شىء  
غير ذلك ، فراح من هول الطعنة التى نفلت إلى صميم قلبه يغالب البكاء على خيال  
نضب وحلم تبدد . لم يعد الحسين بجارهم ، بل لم يكن بجارهم يوماً من الأيام ،  
أين ذهبت القبيلات التى طبعت على باب الضريح فى صدق وحرارة ؟ أين يذهب  
الاعتزاز بالقرب والإدلال بالحوار ؟ لا شىء من هذا كله ، لم يبق إلا رمز  
فى الجامع وحشة وخيبة فى القلب « وبكى ليلتذاك حتى بلل وسادته ، تلك كانت  
الصلمة » غير أن التكوين الرومانسى لا يسلم قلاعه بسهولة ، فاستبدل التاريخ  
بالتاريخ . ترك ضريح الحسين ، ليهب عن أضرحه التاريخ القديم كله ، وظل  
يفو إلى الماضى متطعماً إلى المستقبل دون أن يجعل للحاضر إلا لحظات النشوة  
الروحية العميقة التى يستشعرها فؤاده وهو مع الحبيبة « المعبودة » أو وهو يلتقط  
فكرة « عبقرية » سابحة فى غياهب المجهول . أما فى المسائل السياسية والقيمية ،  
فكان له شأن آخر ، إذ كان الوفد عقيدة تلقاها عن فهمى ، واقترنت فى قلبه  
باستشهاده وتضحيته ، وبالمنظار الرومانسى تضمخ سعد والوفد فى عينيه وحجبا  
عنه ما عداهما . . إلا أنه كان يناضل معارضيه السياسيين بعناد عظيم حتى  
وصف ما زعمه حسين شداد من حياد وعلم اهتمام بالسياسة بأنه « ما هو إلا

اعتذار عن ضعف وطنيته . واعتبر السياسة هي الحياة كلها . وذلك هي أزمة  
المتنمي من أبناء البرجوازية الصغيرة ، الذي لا ينحاز إلى جانبها الرجعي كلية  
بالانضمام إلى الاتجاهات اليمينية ، ولا ينحاز إلى جانبها الثوري كلية بالانضمام إلى  
الاتجاه اليساري . . وإنما هو يظل تجسيدا آميناً لمجموع هذه الشريحة الاجتماعية  
في ذبلاتها وتناقضاتها ، كما يظل في مستوى القلق السياسي العنيف الذي لا يحله  
مطلقاً الانتماء إلى حزب الوفد لأن هذا الحل يشتمل في جوهره على التصور الرومانسي  
للأزمة فهو «حزب الشعب» كما يقولون ، وانتهى الأمر . ومن البلدييات  
التاريخية أن الوفد كان تعبيراً تقنياً عن إحدى مراحل الثورة القومية ، ولكنه  
لم يكن قط تعبيراً عن آمال البرجوازية الصغيرة وحدها ، ومن ثم لم تكن في حوزته  
الحلول الاجتماعية الجذرية لآلام هذه الشريحة الطبقية . إلا أن تمثيله السياسي لأغلب  
فئات الشعب أثناء الثورة ، جعله يبدو كما لو كان فارس الأحلام لأبناء البرجوازية  
الصغيرة المتأزمين بين الانتماء إلى اليمين أو إلى اليسار بشكل حاسم ، ولم يرتفعوا عن  
المستوى الفكري للطبقة ككل . والحق أن هذه الفئة المتأزمة هي أكثر الأجنحة أصالة  
في التعبير عن مأساة البرجوازية الصغيرة ، فالمتنمي إلى اليسار يعتنق قضية الطبقة  
العاملة أساساً لأن رؤيته لمؤك التاريخ جعلته يحس أنها الطبقة الثورية إلى النهاية ،  
أي أنها طبقة المستقبل . ومن هنا «يتبنى» هذه القضية ، وينتمي إليها عن طريق  
الفكر . والمتنمي إلى اليمين تمتص وعيه الفكري والسياسي مجموعة الأساطير  
الرجعية التي تروج لها الطبقات العليا حتى يقع فريسة مطامعها البعيدة في السيطرة  
على الحكم . فهي تستغل جهله وعاطفته الدينية وتكوينه النفسي والاجتماعي  
والاقتصادي القلق لتوقع به في أغلال منظماتها الفاشية . أما ذلك المتنمي المأزوم بين  
المنطق التاريخي للتطور — الذي تسرب إليه عبر الثقافة العلمية الوافدة من أوروبا  
في أوائل هذا القرن — والسلوك الرومانسي الأمثل في مجال العمل السياسي ، فإن  
له قصة أخرى توضح العلاقة الوثيقة بين شخصيتنا الفنية — كمال — وخالفها الفنان  
نحبيب محفوظ .

يصف دافيد طومسون في كتابه حول تاريخ العالم (منذ ١٩١٤ إلى ١٩٥٠) السنوات السابقة على الحرب العالمية الثانية في أوروبا<sup>(١)</sup>، بأن الفلسفة والعلوم كانت

(١) ترجمة حسين كمال أبو اليف — الألف كتاب — النهضة المصرية — ١٩٥٦ .

شديدة العناية بدراسة ظواهر العصر الحديدي ، فذهب داروين لا يزال موضوعاً للجدل العنيف ، واعتناق مبادئه علامة على الاستنارة التقدمية . وبجهود فرويد وتاردو ودور كليم ، اكتشف علم النفس والاجتماع أساساً علمياً جديداً ، وسبلاً حديثة للتقدم . كان برجسون يحاول إيجاد تفسير فلسفي لدوافع الحياة والنشاط البشري الأكثر خفاء بينما كشف المشتغلون بعلم الاقتصاد عن ظاهرة بطالة الجماعات وشقاها . كان معظم الباحثين يحدون في دراسة أشكال الإنسان في المجتمع وعين بما طراً على مجتمعاتهم المتغير ، وكان التقدم الأعظم شأناً يأخذ مجراه في علوم الطب والأحياء والطبيعة والثقافة الفنية والمهنية . والمعركة الكبرى في الفلسفة دائرة بين فريقين ، أولهما يقول بأن « تطبيق » الطرق العلمية على دراسة الإنسان والمجتمع بحماس وإخلاص مماثلين لما جرى في ميدان العلوم سوف يؤتي من النتائج الطبية ما يكافئ النتائج التي وصلت إليها الدراسات العلمية . والفريق الآخر يتشكك في هذا الرأي وينكره وورث الناس من القرن التاسع عشر اتجاه أوجست كومت الذي يدعو الفيلسوف إلى أن يتخذ معايير رجل العلم ميزاناً للحقيقة ، فالنظرية أو المبدأ يكون صحيحاً بقدر ما يطوعه للبشر من إدراك العالم المادى وأحداثه قبل وقوعها والسيطرة على هذه الأحداث بدرجة ما . كذلك كان هناك اتجاه ولم جيمز الذي يقول إننا لا نستطيع أن ننبد أى فرض نظري إذا انبثقت منه نتائج مفيدة للحياة . وكانت هذه النظرة سلبية المذهب النفعي من بعض الوجوه ، وظهرت كرد فعل لهذه النظرة اتجاهات نيتشه واللاعقليين والحدسيين وغيرهم ، ممن كانت لهم أصول متصلة بالحركة الرومانتيكية في بواكير القرن التاسع عشر ، ومع هذا فقد نزعَت هذه الأفكار إلى أن تكون أرسطراطية ومعادية للديموقراطية .

هذه هي صورة « الفكر » في الثقافة الأوروبية مع بداية الحرب العالمية الأولى . ولقد كان رسل النهضة في الفكر العربي الحديث ورواد التجديد هم أولئك الذين نقلوا واستوعبوا ونحسوا وطبقوا الكثير من ألوان الفكر الغربي . كان سلامة موسى والعقاد وطه حسين والمازني وشكري وهيكمل ، وغيرهم من آباء نهضتنا الفكرية والأدبية والفنية يمثلون جيل الطليعة الذي تتلمذ عليه جيل نجيب محفوظ كله . ولقد توفرت لأبناء ذلك الجيل الرائد العقلية الموسوعية التي تستقبل في ارتياح معظم ألوان المعرفة ، بل إن هذه الموسوعية هي إحدى سماتها الثورية لأنها أعطت القدرة لأولئك الرواد

العظام في اكتشاف الصور الجديدة للمناهج الشاملة في التفكير . ذلك أنه لم يكن في استطاع إيجاد منهج ما في الأدب مثلاً ، إلا إذا تمثل صاحب هذا المنهج بقية أدوات المعرفة من علوم وفنون وفلسفات . ولذا لم يكن جيل الرواد متخصصاً بالمعنى الأكاديمي الدقيق . كان جيلاً استيعابياً ذا مستوى شمولي قادر على التكوين المنهجي . ويقل الإبداع الفني والخلق الفكري في أمثال أولئك الرواد سواء من حيث الكم أو من حيث النوع . لأن متطلبات المرحلة التاريخية التي عاشوها ما كانت تتيح للمكانهم الإبداعية الخالقة الفرصة الواسعة لتحقيق إمكانيات وجودها . وإنما هم كانوا في الأغلب صدى عميقاً لاحتياجات مرحلتهم الحضارية ، فأكبوا في أمانة وصدق على ثمرات الفكر الأوربي ، ومال بعضهم إلى الأدب أكثر من العلم ، والبعض الآخر إلى العلم أكثر من الفلسفة ، كما مال فريق منهم إلى نتاج الأدب الرومانسي أكثر من غيره ، ومال فريق آخر إلى نتائج المدرسة العقلية أكثر من غيرها . . . ولكنهم جميعاً ارتبطوا فيما بينهم برابط عميق هو الرغبة الجادة في تغيير المناخ الفكري العربي السائد في مصر تغيير القيم الإقطاعية المسيطرة على العلاقات الاجتماعية والدراسات الأدبية والفكرية على السواء . ومن هنا كانت الفكرة الأدبية الرومانسية في جيلهم تعبيراً تقديمياً عن الثورة ، كما كانت الفكرة القابية عن الاشتراكية تعبيراً تقديمياً مماثلاً . . . وهكذا اشتركوا جميعاً في صياغة « روح جديدة » و « عقلية جديدة » للشعب المصري ، تقوم أساساً على التطلع وإرادة الكشف ، وعدم القناعة بما هو قائم وسائد . لذا لم يكن غريباً أن تشيع على أعلامهم لأول مرة كلمات جديدة تماماً على اللغة العربية وغريبة عليها مثل : الديمقراطية ، الاشتراكية ، البرلمان ، الشخصية ، التطور ، إلى بقية هذه القائمة التي تؤكد أن حركة التجديد هذه في خطوطها العامة كانت تسير التغيير السياسي والاجتماعي في خطوطه العامة أيضاً . ولا شك أن هناك رواداً كثيرين لا يقلون أهمية في تاريخنا كمحمد عبده في المجال الديني ولطفي السيد في المجال السياسي وشبلي شميل وفرح أنطون في المجالين الفكري والأدبي ، ولكن هؤلاء كانوا أقرب إلى المحاولات الفردية منهم إلى « الحركة الفكرية » . لقد كانوا بذور النهضة ، ولم يكونوا النهضة نفسها . . فنحن نرى لهم امتدادات أكثر ازدهاراً في جيل الطليعة ؛ نقرأ أفكارهم وأعمالهم في كتابات العقاد وسلامة موسى وغيرهما ، ولكنها أفكار متناثرة لا تشكل منهجاً في

الفكر أو في الحياة . وهذه - في الواقع - هي القيمة الأساسية لجيل الطليعة الفكرية في حياة الجيل الثاني الذي ينتمى إليه نجيب محفوظ .

فنحن نعرف أن اليقظة السياسية دبّت في أوصال جيل نجيب محفوظ ، وهو بعد في طفولته حوالي عام ١٩٢٦ حيث لم يكن تجاوز الرابعة عشرة من عمره ومع ذلك كان مشتركاً في حزب الوفد منذ عام ١٩٢٥ وشاهد سقوط النحاس من الحكم واعتلاء محمد محمود مرشح الإنجليز له ، وتأجيله العمل بلعناتور ١٩٢٣ ثلاث سنوات . وحوالي عام ١٩٢٩ تعرف نجيب على المجلدين المصريين ، وهو يسمى هذه المرحلة من حياته بـ « مرحلة التحرر من طريقة التفكير السلفية » .

وهنا يتضح الدور العظيم الذي قام به جيل الرواد في حياة جيل نجيب محفوظ ، فبالرغم من الخلافات البارزة بين طه حسين والعقاد وسلامة موسى فإن جيل نجيب محفوظ يجمع بين الأمطاب الثلاثة في محبة عميقة لأن معظمهم تلقوا أولى صدمات الذهن والنفس في عقولهم ووجدانهم على أبلى أولئك الرواد . ويفسر نجيب هذا الوضع بقوله : « الواقع أن ما يربط بين هؤلاء الثلاثة أقوى مما يفرق بينهم ؛ فقد جمعت بينهم ثورة تحريرية تركزت عند طه حسين - في ذلك الوقت الذي أشير إليه - في التفكير الأدبي ، وعند العقاد في التفكير السياسي والأدبي ، وعند سلامة موسى في التفكير العلمي والاجتماعي » (١) . كان المنهج الحر في التفكير هو المكسب الأساسي لجيل نجيب محفوظ من الجيل السابق عليه .

وفي الجزء الأخير من الثلاثية يسجل نجيب محفوظ ذلك اللقاء الفريد بينه وبين سلامة موسى من خلال شخصيتي أحمد شوكت وعلي كريم ( وسوف نعرف فيما بعد أن شخصية أحمد شوكت ليست إلا امتداداً رمزياً لشخصية كمال عبد الجواد كما كان يرجو ويأمل ) :

« أخيراً اهتدى أحمد لإبراهيم شوكت إلى مبنى مجلة ( الإنسان الجديد ) بغمرة ، كان المبنى يقع في مكان وسط بين محطتي الترام وكان مكوناً من دورين وبدروم ، فأدرك لأول وهلة أن الدور الأعلى مسكن كما استلكن من التسييل المعلق في شرفته ، أما الدور الأول فقد ثبتت لافتة باسم المجلة على بابه ، وأما البدروم فقد خصص

للمطبعة التي رأى آلائها خلال قضبان النوافذ. وصعد درجات أربع إلى الدور الأول، ثم سأل أول من التقى به - وكان عاملاً يحمل بروقات - عن الأستاذ عللي كريم صاحب المجلة، فأشار إلى باب مغلق في نهاية صالة خالية من الأثاث حيث تراءت لافتة رئيس التحرير، ففضى إليه وهو يلتفت فيها حواليه عله يجد حاجباً ولكنه ألنى نفسه منفرداً بالباب فتردد لحظة، ثم طرق برقة حتى جاءه صوت من الداخل يقول ( ادخل ) ففتح الباب ودخل، فالتفت عيناه في نهاية الحجرة بعينين واسعتين تحدقان به متسائلتين من تحت حاجبين كثيفين أشيين فرد الباب وراه وقال بصوت المعتذر :

— لا مؤاخذه، دقيقة واحدة .

فقال الرجل بصوت رقيق :

— تفضل .

وتقدم أحمد من مكتب كلمت فوقه الكتب والأدوات والأوراق ثم سلم على الأستاذ الذي قام لاستقباله، ثم جلس بعد أن جلس الرجل وأذن له في الجلوس . شعر بالارتياح والزهو وهو يرنو إلى الأستاذ الكبير الذي تلقى عنه النور والعرفان في الأعوام الثلاثة الماضية، سواء عن مؤلفاته أو مجلته، فراح يملأ عينيه من الوجه الشاحب الذي وخط الشيب شعره، وعلاه الكبر فلم يبق له من إمارات الفتوة إلا عيان عميقتان تشعان بريقاً نافذاً . هذا أستاذه أو أبوه الروحي كما يدعوه، وإنه الآن في حجرة الوحي التي لا جدران لها ولكن رفوف من الكتب تمتد عالياً حتى السقف . وقال الأستاذ بلهجة المتسائل :

— أهلاً وسهلاً ؟

فقال أحمد بلباقة :

— جئت لأسدد الاشتراك .

ولما اطمأن إلى الأثر الطيب الذي أحدثه قوله استدرك قائلاً :

— وأسأل عن مصير مقالة أرسلتها إلى المجلة منذ أسبوعين .

فارتسمت على جبين الأستاذ تقطعية التذكر ثم قال :

— إنى أذكرك، أنت أول مشترك في مجلتي، نعم وجئتني بثلاثة مشتركين .. هه ؟

هه ؟ .

إني أذكر اسم شوكت ، وأظنني أرسلت لك خطاب شكر باسم المجلة ؟  
فقال أحمد في ارتياح ممتناً لهذا التذكر الجميل :

— جاءني كتاب من حضرتك اعتبرتني فيه ( صديق المجلة الأول ) .

— هذا حق ، إن مجلة الإنسان الجديد مجلة مبدأ ، ولا بد لها من أصدقاء  
مؤمنين ؛ كي تشق طريقها في زحمة مجلات الصور والاحتكار . نأنت صديق

المجلة ، أهلاً وسهلاً ، ولكنك لم تشرفنا بالزيارة من قبل ؟

— كلا ، إني لم آخذ البكالوريا إلا في هذا الشهر .

فضحك الأستاذ علي كريم قائلاً :

— أنت فاهم أن المجلة لا يزورها إلا الحاصل على البكالوريا ؟

فابتسم أحمد في ارتياك وقال :

— كلا طبعاً ، أعني أنني كنت صغيراً .

فقال الأستاذ جاداً :

— لا يليق بقارئ الإنسان الجديد أن يحسب العمر بالسنين ، في بلادنا

شيوخ قد تجاوزوا الستين ولكنهم ما زالوا شباناً بعقولهم ، وفيها شبان في ربيع

العمر ، ولكنهم معمرين — منذ أكثر من ألف عام أو أكثر — بعقولهم ، وهذا

هو داء الشرق . . ( ثم بلهجة أرق ) وهل أرسلت إلينا مقالات من قبل ؟

— ثلاث مقالات كان مصيرها الإهمال ، ثم مقالة أخيرة كنت أطمع في

نشرها

— عن ماذا ؟ لا تؤاخذني فإني أتلقى عشرات المقالات يومياً ؟

— عن رأي لوبيون في التعليم وتعلقي عليه .

— على أي حال ستبحث عنها في السكرتارية . . الهجرة المجاورة لحجرتي ، وتعلم

بمصيرها

وهم أحمد بالقيام ولكن الأستاذ علي أشار إليه بالاستمرار في الجلوس

وهو يقول :

— المجلة اليوم في شبه إجازة ، أرجو أن تمكث معي قليلاً لتتحدث .

فتمتم أحمد بارتياح عميق :



- بكل سرور يا فندم .
- قلت إنك أدخلت البكالوريا هذا العام كم سنك ؟ .
- ستة عشر عاماً .
- سن مبكرة ، حسن ، هل المجلة منتشرة في المدارس الثانوية ؟
- كلا للأسف . . .
- أعلم هذا ، أكثرية قرائنا في الجامعة ، القراءة في مصر ملهاة رخيصة ولن تتطور حتى نؤمن بأن القراءة ضرورة حيوية .
- ثم بعد قليل من الصمت :
- وما حال التلاميذ ؟
- فنظر إليه أحمد متسائلاً كأنما يستزيده تفسيراً لقوله ؛ فقال الرجل :
- إنى أسأل عن الناحية السياسية باعتبارها أوضح من غيرها .
- الأغلبية الساحقة من التلاميذ وفديون .
- ولكن ثمة كلام عن حركات جديدة ؟
- مصر الفتاة ؟ . . . لا وزن لها ، فرقة تعد على الأصابع ، والأحزاب الأخرى لا أنصار لها إلا أقارب زعمائها ، وهناك قلة لا تهتم بشئون الأحزاب كافة ، وآخرون — وأنا منهم — تفضل الوفد على غيره ، ولكننا نطمح فيما هو أكمل .

فقال الرجل بارتياح :

- هذا ما أسأل عنه ، الوفد حزب الشعب ، وهو خطوة تطويرية خطيرة وطبيعية في آن ، كان الحزب الوطني حزباً تركياً دينياً رجعياً ، أما الوفد فهو مبلور القومية المصرية ومطهرها من الشوائب والحيثات إلى أنه مدرسة الوطنية والديمقراطية ، ولكن المسألة أن الوطن لا يقنع وما ينبغي له أن يقنع بهذه المدرسة ، نريد مرحلة جديدة من التطور ، نريد مدرسة اجتماعية ، لأن الاستقلال ليس بالغاية الأخيرة ، ولكنه الوسيلة لتلبي حقوق الشعب الدستورية والاقتصادية والإنسانية .

فهتف أحمد بحماس :

- ما أجمل هذا الكلام ؟

— ولكن ينبغي أن يكون الوفد نقطة البدء ، أما مصر الفتاة ، فحركة فاشستية رجعية مجرمة ، ليست دون الرجعية الدينية خطراً ، وهى ليست إلا صدى العسكرية الألمانية والإيطالية التى تعبد القوة وتقوم على الاستبداد وتزرى القيم الإنسانية والكرامة البشرية ، إن الرجعية داء مستوطنة فى الشرق كالكوليرا والتيفويد فينبغى استئصاله .

فعاد أحمد يقول متحمساً :

— إن جماعة الإنسان الجديد . تؤمن بهذا كل الإيمان .

فهز الرجل رأسه الكبير فى أسف وهو يقول :

— ولذلك فالجولة هدف الرجعيين من كافة النحل ، إنهم يرموننى بإفساد الشباب .

— كما أنهموا سقراط من قبل .

فابتسم الأستاذ على كريم فى ارتياح وقال :

— وما وجهتك ؟ أعنى أى كلية تقصد ؟

— الآداب .

فاعتدل الأستاذ فى جلسته وقال :

— الأدب وسيلة من وسائل التحرير الكبرى ، ولكنه قد يكون وسيلة للرجعية فاعرف سبيلك ، فن الأزهر ودار العلوم خرجت آداب مرضية عملت أجيالا على تجميد العقل وقتل الروح ، ومهما يكن من أمر— ولا تدهش من أن يصارحك بهذا رأى رجل معدود فى الأدباء— فالعلم أساس الحياة الحديثة ، ينبغى أن ندرس العلوم وأن نتشبع بالعقلية العلمية . الجاهل بالعلم ليس من سكان القرن العشرين ولو كان عبقرياً ، وعلى الأدباء أن ينالوا حظهم منه . لم يعد العلم وفقاً على العلماء ، أجل لهؤلاء التضلع والتعمق والبحث والكشف ، ولكن على كل مثقف أن يضىء نفسه بنوره وأن يعتنق مبادئه ومناهجه ويتحلى بأسلوبه ، ينبغى أن يحل العلم محل الكهانة والدين فى العالم القديم .

فقال أحمد مؤثماً على قول أستاذه :

— ولذلك كانت رسالة ( الإنسان الجديد ) هى تطوير المجتمع على أساس

علمي .

فقال علي كريم باهتمام :

« أجل ، علي كل منا أن يقوم بواجبه ، ولو وجد نفسه وحيداً في الميدان . »

فهز أحمد رأسه موافقاً فعاد الآخر يقول :

« ادرس الآداب كما تشاء ، وأعني بعقلك أكثر مما تعني بالمحفوظات ، ولا تنس العلم الحديث ، ولا يجب أن تخلو مكتبتك - إلى جانب شكسبير وشوبهور - من كوفت وداروين وفرويد وماركس وانجلز ، لتكون لك حماسة أهل الدين ، ولكن ينبغي أن نذكر أن لكل عصر أنبياءه ، وأن أنبياء هذا العصر هم العلماء . »

من اليسير بالطبع أن نطابق بين علي كريم وسلامه موسى كشخصية واحدة عبرت في الرواية عن ذلك اللقاء التاريخي بين جيل نجيب محفوظ ، وأكثر التيارات الفكرية تقدماً في جيل الطليعة . ذلك أننا نستطيع أن نعرّ على آراء علي كريم مبعثة في كتابات سلامه موسى ، وكان الفنان بارعاً في تركيزها خلال هذا الحوار الهام . فالإنسان الجديد هي المحلة الجديدة التي أصلها سلامه منذ عام ١٩٢٩ من منزله بحارة جاد بالفجالة

وإذا سلمنا بأن علي كريم هو سلامه موسى من المقارنة الموضوعية التي تطابق بين آراء الشخصية في الرواية وآرائها في الواقع ، ثم أضفنا إلى عامل المطابقة اعتراف كل من الطرفين بصدق هذه المطابقة « اعترف سلامه موسى بذلك اللقاء في إحدى يومياته فور حصول نجيب محفوظ على جائزة الدولة في الأدب ، واعترف به نجيب محفوظ مرتين : الأولى في تحقيق أجرى معه تحت عنوان « عصير حياتي » بمجلة الإذاعة والأخرى في تحقيق كبير أجراه معه فؤاد دارة بمجلة الكاتب » إذا سلمنا بهذه المطابقة بعد ذلك ، فسوف نضيف مرة أخرى تاريخ ذلك اللقاء الذي تم عند حصول نجيب محفوظ على البكالوريا عام ١٩٣٠ ، وبالتالي فإن شخصية أحمد شوكت في اللقاء الفني لم تكن سوى شخصية نجيب محفوظ الذي استبدل أحمد بكمال عبد الجواد في تصوير ذلك اللقاء لأهداف نستكمل بحثها الآن ولكن إذا تصفحنا السطور التالية للقاء وعرفنا أن أحمد كان يرسل المقالات

إلى الإنسان الحديد ، وأن له مقالا سينشر في عدد قريب ، ثم عدنا إلى كمال عبد الجواد في قصر الشوق لتعرف أن مقالا ظهر له في إحدى المجلات يتحدث عن نظرية داروين وأشياء أخرى استوقفت أباه وأصدقائه . . لو فعلنا ذلك تمكنا من الظفر بنقطة التحول التاريخية في حياة كل من كمال عبد الجواد ونجيب محفوظ على السواء .

لقد رافز هذا التحول الخطير مجموعة من الظروف الهامة . فلقد أحب كمال عبد الجواد شقيقة صديقه حسين شداد بكل إخلاصه الرومانسي . وكانت الفتاة تجسيدا لكافة القيم التي تحملها طبقها الاجتماعية كان مظهرها الخارجي متلائما مع المزاج الرومانسي لكمال ، فهي فتاة باريسية على درجة عالية من الرقة والأناقة لا تشبه في شيء بنات بين القصرين وقصر الشوق . كان في شك من أنها تأكل الطعام كسائر البشر ، ولم يمن النفس يوماً بالزواج منها لأن الشهوة عنده غريزة حقيرة ، ومعبودته أحد ملائكة السماء هبطت على الأرض تنازلا « ولعنها لا تخلو كذلك من تعال لا يمكن أن يبرره فارق السن وحده إذ لم تكن تكبره إلا بعامين على أكثر تقدير » . ولحق أن هذه العبارة وحدها تربط بين غرام كمال البكر وغرام نجيب البكر ربطاً عميقاً . فلقد أحب نجيب في مسهل حياته وهو ما يزال فتى رومانسياً فتاة تكبره في السن ، وتقطن في الجناح الأرستقراطي من العباسية ، أما هو فكان يقيم في الجناح الشعبي ، وانتهت قصة غرامه الأولى بالطبع نهاية رومانسية حزينة لا لأن الفتاة ثرية كما صورها في الرواية، وإنما لكونه لم يكن قد شب عن الطوق بعد بحيث يسمح له بالزواج . وفي هذه النقطة أود أن أقول بأن غرامنا البكر يترك في وجداننا عادة ذكريات لا سبيل إلى نسيانها . ولعل هذا السبب هو الذي يبرر لنا تعدد صور الحب الأول في أقاصيص نجيب محفوظ الأولى ، ورؤيته الرومانسية للمآسى العاطفية في بعض رواياته المبكرة .

غير أن الجدير بالملاحظة هنا ، هو استبداله عائدة شداد ، التي تنوب عن طبقة كاملة ، بالفتاة التي لم تكن تمثل له حينذاك إلا استحالة الزواج المبكر بغض النظر عن الظروف الاقتصادية وظروف السن والفارق الطبقي . ولكن نجيب محفوظ الفنان الذي لا يؤرخ للماضي وإنما يحسد « قضية فكرية » ، جعل من علاقة

الحب بدليلاً موضوعياً لمجموعة القيم التي يثور عليها فيما بعد . فقد كانت عابدة من أسرة تمت بصلة قرابة إلى البكوات والباسوات وأولى الأمر ، وكان مركزها الاجتماعي وتربيتها الفرنسية يعطيانها الحق في لقاء أصدقاء أخيها حسين . ويسمى هؤلاء الأصدقاء بطبيعة الحال إلى نفس الطبقة الاجتماعية التي تنتمي هي إليها . وقد أحب فيها كمال مظاهر المرأة الحرة التي يفتقدها في بيئته التي ينجم عليها أحد الآراء الآلهة الذين يرددون « الأنا » بين كل شقيق وزفير . كانت تقرأ الكتب وتناقش الأصدقاء وترتدى الثياب الأوربية القصيرة . ومن أعماق التناقض الحاد في داخله بين القيم السائدة على وجدانه ، وعلاقاته الاجتماعية الجديدة مع أولئك الأصدقاء وغيرهم ممن يلتقي بهم هنا وهناك ، أحس نحوها بعاطفة بعيدة عن برودة العقل ، قريبة من قداسة القيم الموروثة . فإذا كان الأب هو « الأنا الوحيدة » في البيت ، فإن عابدة هي « المعبودة الوحيدة » خارجه . فالاستبداد الأبوي في الأسرة ، والطفانيان العاطفي في الحب ، هما نتاج المطلقات الرومانسية في حياة المراهق الممزقة بين القيم الإقطاعية والعلاقات البرجوازية بحيث تصبح هذه المطلقات هي الحماية الشكلية من هذا التمزق ، هي الضماد المؤقت للجرح . . فبواسطتها يتجاوز كمال مشكلات المرأة والمجتمع ، بالحب السماوي والفكر المجرد والانتماء إلى حزب الوفد والزعيم المقدس سعد . التفتى في الحب والوطنية كلاهما ، يبلغ به ذروة التوافق الكلي بين التناقضات الأصلية في تكوينه الرومانسي .

ومنذ البداية يهديننا نجيب محفوظ مفتاح التعمق في فهم تلك العلاقة بين كمال وعابدة . فعندها كان يصارع أبناء الأحزاب المعادية للشعب ، وعندها كان يتطلع إلى حياة أسمى من الحياة التي يعيشها ، وعندها تضخمت حساسيته الشديدة إزاء مواطن النقص في تكوينه العضوي . فأن أشارت إلى أنفه العظيم إشارة سريعة حتى بات ليلته يتحسس هذا الأنف بيديه وخياله ورواياته وكل خلجة في أعصابه . وعندها أحس بأن ألوهيتها ترادف ألوهية الأب ، بل هما اختلطا في « أنا » واحدة تتحكم في مجموع القيم التي يسير على هديها في هذا العالم . وفي نفس الوقت كانت تطالعه خطرات الشك بين الحين والآخر في كتب الفلسفة والاجتماع التي يقرأها . وكانت هناك الصدمات الباكورة التي طعنت خياله الغض عن الحسين . ولكن الصدمة الماثلة التي أعلنت بداية التحول التاريخي في حياته كانت تختزنها قصة الحب المذهل التي

قالت له نهايتها أنه ضحية اعتداء منكر تأمر به عليه القدر وقانون الوراثة ونظام الطبقات وعائدة وحسن سليم وقوة خفية غامضة لم يشأ أن يسميها . وعلى الترتيب جثته تقذف بها الأمواج إلى الشاطئ وقد امتص البحر الرهيب جمالها ونبلها ولتعترف بعد هذا كله بأن الملل يطوق الكائنات وأن السعادة ربما كانت وراء الموت ، وبأن قاطرة الحياة تسير وأن محطة الموت في الطريق على أى حال . . اعترف لها بحبه . ولكن معنرة ، فقد سبقه حسن سليم إلى الفوز الطبيعي بها فهو ابن أحد القضاة من طبقتها ، وهى ما كانت تنظر إليه إلا لتغري حسن بسرعة الزواج منها . هذا شيء طبيعي للغاية ، أن تتزوج عائدة من حسن . ولكن كيف يصبح هذا الشيء طبيعياً بالنسبة له ؟ هنا يحدث الخلط النفسى والتفكك الروحى ، وتسمى شخصيته نهياً لصراع حاد لا يهدأ .

جعل الفنان من الصراع الطبقي عاملاً حاسماً في النهاية المأساوية لقصة الحب ، ولكنها تحمل في الواقع دلالة أكثر أهمية من التناحيث الفنية والفكرية . ذلك أن عائدة كانت تمثل له مجموعة القيم التى أتاحت لعينيه مدى معيّن من الرؤية ، فجاءت نهاية القصة تحطم هذه المجموعة من القيم الرومانسية في جوهرها ، وتوسع مجال رؤيته وتزيده عمقاً . ومن الزاوية الفنية كانت قصة عائدة مقدمة ضرورية للوجه الآخر من هذا التحول التاريخي في حياته « ومن عجب أنه وجد في الحياة السياسية صورة مبكرة لحياته . فكان يطالع أنباءها في الصحف وكأنما يطالع مواقف مما مر به في بين القصرين أو العباسية . هذا سعد زغلول — مثله هو — شبه سجين وهدف للطعنات الباغية والحملات الظالمة والحياة الأصدقاء وغدرهم . وكلاهما — هو ، وسعد — يكابدان أحزاناً من اتصاهما بأناس علوا بأرستقراطيتهم وسفلوا بفعالهم ، تغمص شخص الزعيم في كدره كما تغمص حال الوطن في قهره ، وكان يلقى الموقف السياسى وموقفه الشخصى بعاطفة واحدة وانفعال واحد . فكأنما كان يعنى نفسه وهو يقول عن سعد زغلول : أتليق هذه المعاملة الظالمة بهذا الرجل المخلص ؟ وكأنما كان يعنى حسن سليم وهو يقول عن زيور : خان الأمانة واستحل القبيح في سبيل الاستيلاء على الحكومة . وكأنما كان يعنى عائدة وهو يقول عن مصر : هل تخلت عن رجلها الأمين وهو يذود عن حقوقها ؟ » كان هذا التزاوج الحميم بين حبه لعائدة وحبه للشعب تأكيداً ملحاً من جانب

الفتان بأن الانتماء في حياة ذلك الجيل هو قدر المرحلة الحضارية المتخلفة والتقاليد غير الديمقراطية في أسلوب الحكم ، حيث إن الانتماء هو الكفاح من أجل الحصول على القدر الأدنى من الحرية ، ومن ناحية أخرى كان ثمة تزاوج مماثل بين مأساة الحب والرغبة الحادة في الانتماء « لم أعد من سكان هذا الكوكب ، غريب أنا وينبغي أن أحيى حياة الغرباء » . تردنا هذه النقطة إلى بداية حديثنا عن ذلك المقال الذي قرأه أبوه وأصدقائه فجن أبوه وتفكه أصدقاؤه . كان المقال شرحاً وافياً لنظرية داروين في تطور الأحياء . وكانت تعلن في جرأة عجيبة أن صاحبها لا يقيم وزناً كبيراً لما يقال عن أسطورة آدم وحواء . وبالرغم من أنه سبق أن نشر في إحدى المجلات بعض التأملات الفلسفية والأنات العاطفية ، إلا أن خطورة هذا المقال تنبع من المعركة المهنية التي شبت في صدره وكاد عقله يحترق في أنونها « بالأمس ناضل نفسه وعقيدته وربّه نضالاً عنيفاً أعيأ روحه وجسده واليوم عليه أن يناضل أباه ، غير أنه كان في الجولة الأولى معذباً عمومياً ، أما في هذه الجولة فهو خائف مرتعب ، إن الله قد يؤجل عقابه ، أما أبوه فسيتمتع التعجيل بالعقاب » و « لم يكن دون أبيه ازعاجاً ولم يغمض له جفن ليلاً حتى الصباح ، وتقلب في القرائش متسائلاً عن آدم والحائى والقرآن ، وقال لنفسه مرة وعشراً ، القرآن إما أن يكون حقاً كله أو لا يكون قرآنًا . إنك تحمل على لأنك لم تدر بعداى ، لو لم أكن قد اعتدت العذاب وألفته لأدركنى الموت تلك الليلة » . كان قلبه مفعماً بالآلام « ألم الحب الحائب وألم الشك وألم العقيدة المتحضرة » ، « إن الموقف الرهيب بين الدين والعلم أحرقك ، ولكن كيف يسع عاقل أن يتنكر للعلم ؟ » . . مأساة الحب إذن هى المقدمة التمهيدية لمأساة القيم المهارة ، وكلاهما يرافق المرحلة السياسية البشعة في تاريخنا الحديث منذ بدأت لإرهاصات أزمة الرأسمالية الكبرى على النطاق العالمى ، وبدأت أظافر الاستعمار والرجعية المحلية تغتال حريات الشعب الديمقراطية . تلك الأحداث التي يصمها كمال بأنها « كالت زماننا بالسود » . . واستجاب كمال تلقائياً للخمر والمغامرة « لا دين ولا عابدة ولا أمل ، فليكن الموت » . كلا ، هناك شىء آخر قيل الموت ، هناك ذلك الوجه الآخر للتحول ، كان الوجه الأول هو عابدة ، المعادل الوجدانى لفكرة الصراع الطبقي ، وكان الوجه الآخر هو أحمد عبد الجواد - الأب الإله - المعادل الوجدانى

لفكرة القيم . فقد ظلت الوهية الأب على عرشها مترتبة في ارتياح إلى أن اكتشف يامين — أحد أخوة كمال — جانباً خافياً من حياة أبيه . اكتشفه صدفة في بيت زبيدة العالمة وهو يضرب بالدف ويهرج مع نخبة من الأصدقاء كأي رجل خلق للمجون والمذات لا لشيء آخر . وبينما يخاطب يامين أباه من الداخل « اليوم عيد ميلادك في قلبي » نلمح القسائم النهائية في تحول كمال التاريخي وهو يستقبل الخبر الغريب قائلاً : « هل ثمة حقيقتي وغير حقيقتي ؟ ما علاقة الواقع بما في رؤوسنا ؟ ما قيمة التاريخ ؟ ما العلاقة بين عايدة المعبودة وعائدة الحبلى ؟ أنا نفسي ما أنا ؟ » . إلى أن يقول : « ومع ذلك فالمصادفة وحدها هي التي عرفتك بحقيقة الرجل ، والمصادفة هي التي لعبت في حياتك أخطر الأدوار . لو لم أصادف ياسين في الدرب لما انقضت عن عيني غشاوة الجهل ، لو لم يجذبني ياسين على جهله إلى القراءة لكنت اليوم في مدرسة الطب كما تمنى أبي ، أو التلحقت بالسعيدية ما عرفت عايدة . ولو لم أعرف عايدة لكنت إنساناً غير الإنسان ولكن الكون غير الكون . ثم يحلو للبعض أن يعيب على داروين اعتماده على المصادفة في تفسير مذهبه . »

ويضيء لنا نقطة التحول في حياة كمال عبد الجواد المرادفة فكرياً لحياة نجيب محفوظ ذلك المقال المنشور بالمجلة الجديدة في أكتوبر عام ١٩٣٠ بقلم نجيب محفوظ تحت عنوان « احتضار معتقدات وتولد معتقدات » حيث يقول إن « الإنسان بطبعه وبحكم العاطفة الدينية التي تملأ جوانب نفسه يتشوق دائماً لمعتقد يسلم إليه نفسه وإيمانه ولهذا نجد المذاهب الاجتماعية والآراء السياسية وببلى في سبيلها من نفسه ما كان يبذله سلفه القديم في سبيل الله أو قيصر » . إلى أن قال بوضوح : « ولو أردنا أن ننشأ بالمذهب الذي سوف يكون له الفوز من بين المذاهب لقلنا — أو لأحبينا أن نقول — بأنه مذهب الاشتراكية » . ومعنى ذلك أن نجيب محفوظ في ذلك الوقت على وجه التحديد كان قد اتخذ موقفاً محدداً من مسائل عدة على رأسها جميعاً تقف مسألة القيم . فهو يرفض أولاً مجموعة من القيم ويستضيف ثانياً — وفي نفس اللحظة — مجموعة أخرى جديدة من القيم . أي أن الرفض هنا جزء لا يتفصل عن الانتماء . ولا ريب أن اشتراكية نجيب حينذاك ليست هي الاشتراكية العلمية الحقة لأن هذه يمنح إليها المتشعب إلى اليسار بصورة إيجابية كاملة غير متأزمة ، أما اشتراكية كمال فهي مستقاة من فابية سلامه موسى أكبر



من اعتمادها على كارل ماركس . غير أنها تفصح عن اتجاه نحو العلم ومفاهيم العدل الاجتماعي التي كانت تغمر عقول المثقفين المصريين في ثلاثينيات هذا القرن على ضوء اتجاهات أوجست كومت ودور كايم . بالإضافة إلى ذلك التيار الفكري القادم مع أبحاث فرويد في علم النفس وبرجسون في الفلسفة وكاري في العلم . . هذه الأبحاث التي فتحت نوافذ عقولنا على معان جديدة عن الحتمية والاحتمال واللاوعي وغيرها مما جعل أضواء المعرفة تركز أشعتها على دور « العقل » من ناحية ، و « تقييم الأشياء » من ناحية أخرى . هذا الموقف من القيم نكتشف آثاره عند كمال عبد الجواد في محاولته صياغة نظرية علمية « يمكن الاعتماد عليها » في إنشاء فلسفة عامة للوجود . ذلك أنه أصبح « يفكر في ميلاده بعقل جديد ، عقل قد عب من منهل الفلسفة المادية حتى ألم في شهرين بما تمخض عنه تفكير الإنسانية في قرن من الزمان » ، وأيضاً « فالجهاد في سبيل ربط مصر المتأخرة بركب الإنسانية عمل نبيل وإنساني كذلك » . هذا الموقف الجديد من القيم يستلزم تغييراً جذرياً في نظرة كمال إلى النقاط الأساسية في حياته : الزواج ، الأدب ، المسألة الوطنية ، الدين ، الفكر ، وما إليها من الأمور التي تعتبر محركاً مباشراً لتحوله الجديد .

أما الزواج فقد سبق له أن رفضه رفضاً رومانسياً لفصله العلاقة بين الزواج والحب وتساميه بالحب إلى درجة ملائكية لا تهوى به إلى « حضيض » الزواج . وكانت عابدة هي الحب والحب هو عابدة ، وكلاهما يرادف السماء والألوهية والعبادة . لذلك كانت الشهوة الجنسية لديه غريزة حقيرة ، أما الآن فهو يرى أن « عابدة ذهبت فيجب أن أخلق عابدة أخرى بكل ما ترمز إليه من معان » وبعد أن كان يرفض لقاء تحت القبر مع نرجس وقمر وفؤاد الحمزاوي ، أمتست الخمر وبيوت الدعارة هي ملجأ الوحيد ، وأما الأب « فليتك لم تضن علينا بصداقتك ، ولكن لست وحلك الذي تغيرت فكرته ، الله نفسه لم يعد الله الذي عبدته قديماً » ثم يهتف من أعماقه ليقطع الأب المستبد . و « الإيمان بالله هو الذي جعل من الموت قضاء وحكمة يبعثان على الحيرة ، وهو ليس في الحقيقة إلا نوعاً من العبث » . والأسرة يجب إلغاؤها « وأن تزول الأبوة والأمومة بل هبني وطناً بلا تاريخ وحياة بلا ماض » ، والحرية « مهما يكن من أمر فسأمت ما حبيت الأسر وأعشت الحرية المطلقة » ،

« أريد عالماً يعيش فيه الإنسان حرّاً بلا خوف ولا إكراه، وأما الدين فإن « أقدم الآثار المتخلفة على وجه الأرض أو في باطنها معابد وحتى اليوم لا يخلو منها مكان فنى يشب الإنسان عن طوقه ويعتمد على نفسه » وذكر كيف انجلى قبر الحسين « عن أول مأساة في حياته، ثم كيف تناهت المأسى بعد ذلك غير مبقية على حب أو عقيدة أو صداقة ، وكيف أنه رغم ذلك كله لا يزال واقفاً على قدميه، يرنو إلى الحقيقة رنو العابد ، غير آبه لطعنات الألم » مؤثراً القلق الحى على الطمأنينة الخاملة ، ويقتطع السهاد على راحة النوم ، والطريق إلى نسيان كل شىء إذا كان ثمة سبيل إلى النسيان فهو تحليل الحب إلى عناصره الأولية ، والانشغال بهوم كبرى ، والشراب والجنس والفلسفة جميعاً .

ومع هذا سبق ذلك الأنف العظيم في الوجه الضيق « كجندى لإنجليزى في حلقة ذكر » يشير بصورة دائمة إلى مركب النقص الخطير في حياة كمال . فهو علامة الوحيدة التى تذكر بما أسماه استبداد أبيه قبل أن يولد ، وكذلك استبداد معبودته بعد أن ولد . وإذا كانت ثورته على الأب الإله من جهة ، وعابدة المعبودة من جهة أخرى ، قد تحولت به وجهة أخرى لا تخضع للقيم السطحية التى تقاس بها مظاهر الحياة ، فإن ذلك الأنف الضخم بعد ذلك يظل رمزاً كبيراً إلى إحساس كمال بالنقص لإزاء الكثير من مظاهر هذه الحياة . وهذا هو منهج نجيب محفوظ في التفكير الفنى حين يحسد إحدى المشكلات الفكرية أو الأزمت العقلية في إطار عاطفى يهز المشاعر ، ثم يتسرب من القالب الوجداني في هدوه إلى الهدف الفكرى مباشرة .

والحق أن هذه الصورة للانقلاب الخطير الذى حدث في حياة كمال عبد الجواد كشخصية فنية ، وفي حياة نجيب محفوظ الواقعية ( من ناحية الأزمة في جوهرها لا في إطارها الخارجى الذى تضمن قصة الحب والأب والحسين ) لا يمكن تصنيفها بإحدى خانات الفكر التقليدية . فهى لا تشكل خطأ ماركسياً حاسماً ولا تميل إلى أحد خطوط الفكر البينى على الإطلاق ، ذلك أن الثقافة المستوردة التى أسهمت بصورة جدية في الانقلاب يمكن تمثيلها ، أما معاناتها فلا تتم إلا من خلال المشاركة في إبداعها . والتمثل العقلى واللامعانة، يخلقان التناقض بين الاقتناع المجرد عن السلوك

الواقعي ، فالانقسام في شخصيتنا بين منطلقها العقلي وسلوكها العملي . وأضيف أن الانتماء في الشرق العربي يتم بغية الحصول على الحد الأدنى من الحرية ، بينما الانتماء في الغرب يتم بهدف حماية ما تحقق للامتني من حرية . والانتماء في ذاته مبالغة في تصور حرية الفرد تصل بهذا الفرد إلى الشلل التام . أما في الشرق العربي فالمبالغة لا تحدث من جانب المثقفين في الأغلب ، وإنما يظهر أثرها في تضخم انتصارات أعداء الحرية والديمقراطية الذين يغتالونها بلا هوادة . وإذا كان العامل ينتمي إلى قضيته الواضحة بلا عقد ، فإن المثقف البرجوازي يرتبط بهذه القضية عن طريق الفكر ، أي أنه ينتمي إلى قضية ما بالتبني لاعتنا أصالة طبقية . من هنا لا يستشعر العامل أزمة داخلية عميقة إذا غابت الديمقراطية . أما المثقف الذي يرتبط أساساً بالفكر ، فإنه يتأزم أشد التأزم . ومع ذلك فإن المثقف البرجوازي المنتمى إلى اليسار بصورة إيجابية كاملة ، تحل له عملية الانتماء الإيجابي نفسها الكثير من جوانب الأزمة .

ويختلف الوضع اختلافاً كبيراً عند المثقف البرجوازي الذي لا يرتفع انتماءه إلى المستوى الثوري ولا يهبط إلى مستوى العيين الرجعي ، ولكنه يظل « تعبيراً جامداً » عن شريحته الاجتماعية في صورتها المتكاملة ، أي في ذبلتها وتمزقها بلا توقف عن الغليان . لا يقال إذن عما يحسه من قلق وشك وبلبلتها أنها رواسب برجوازية ، لأنه في واقع الأمر لم يتخل لحظة واحدة عن تكوينه البرجوازي بكل ما يشتمل عليه من حيرة وتمزق ، ولكنه لا يتخل أيضاً لحظة واحدة عن الوقوف إلى جانب التقدم الاجتماعي ، وإن ظل وقوفاً سلبياً في كثير من الأحيان يعبر عنه الانتماء إلى حزب الوفد في معظم مراحل تطوره مهما شاب هذا الحزب من انحرافات عن مصالح الشعب في بعض هذه المراحل . كما يعبر عنه اتخاذ الكتابات الفكرية وسيلة وحيدة للتغيير دون الانخراط الفعلي في العمل السياسي . ولعل الانحياز المطلق إلى حزب الوفد هو انحياز تاريخي لا أكثر ، بمعنى أنه انحياز إلى تلك المبادئ الأولى العزيزة التي نادى بها الوفد أثناء الثورة كالاستقلال والديمقراطية . ولعل الديمقراطية بالذات هي المطلب الأساسي عند المثقف البرجوازي المتجه مع رياح الفكر إلى أهداف تعادى التخلف الحضاري المرير . ينبغي أن نضيف إلى معالم الأزمة طبيعة المقومات الخاصة بالانتماء اليساري في بلادنا إبان تلك الفترة ، فقد ظلت الحركة اليسارية

شهاً للتفكك النظري والتنظيمي أمداً طويلاً ، في الوقت الذي نشطت فيه كل من مصر الفتاة والإخوان المسلمين نشاطاً رهيباً ، فكان من المستحيل أن تتضح الرؤية أمام المنتمى المأزوم ، بل كان من الطبيعي أن يفرز أحماض القلق والشك والتردد من أعماق تكوينه الممزق ، المحاط بتلك الظروف البشعة .

يقول الدكتور عبد المنعم المليجي في كتابه حول « تطور الشعور الديني عند الطفل والمراهق » : « إن الفرد لا يتخلى عن عقائده بمجرد أن تغزو الأفكار الحرة ذهنه . لأن دوافع في أعماق نفسه تعرقل تحرره الديني ، ورغبات فيها تشبعها تلك العقائد ، وليس من اليسر التضحية بها لإرضاء لمطالب عقلية على سطح الحياة النفسية ، ولأن المسألة ليست استبدال شيء بآخر ، وإنما هي تحول كلي للنفس برمتها من اتجاه إلى اتجاه مغاير » . . . إلى أن يقول : « نستطيع أن نقرر إذن أن الانقلاب الديني ليس حادثاً بسيطاً طارئاً كاهتداء عقل مفاجئ ، إنما هو تحول عام في الشخصية »<sup>(١)</sup> . ويقول بول هازار في كتابه حول « أزمة الضمير الأوروبي » أن المقارنة بين الأخلاق والمبادئ والفلسفات والأديان تصل بنا إلى معنى النسبية والمعارضة والشك ، وأن التاريخ كله لم يكن إلا شكاً مستمراً<sup>(٢)</sup> .

والشك في حياة كمال عبد الجواد هو المحور الذي تدور حوله أحداث الجزء الأخير من الثلاثية . وهو الوليد الشرعي الأول لنقطة التحول التاريخية في حياة كمال . وهو ربيب الانشطار الحاد في شخصيته . وجاءت « السكرية » تجسيمياً موضوعياً لهذا الانقسام في الشخصية . لم يعد الانقسام مقصوراً على تلك الهوة العميقة الفاصلة بين العقل والسلوك . أصبح ثمة انقسام في العقل ، وانقسام مماثل في السلوك يتوجهما انقسام أكبر بين العقل والسلوك . وتبدأ أحداث السكرية عام ١٩٣٥ أي بعد مرور ثماني سنوات على أحداث قصر الشوق ، فستقبل كمال عبد الجواد المفكر الذي ينشر مقالاته الفلسفية بمجلة « الفكر » بغير أجر . والمقال الذي تشير إليه بداية أحداث الرواية عن البراجماتيزم . ولن ننبع كثيراً حين نعرف أن مجلة الفكر هذه هي مجلة « المعرفة » التي كان يكتب فيها نجيب محفوظ آنذاك . ويؤكد نجيب أن يسمى صاحبها باسمه الحقيقي حين دعاه عبد العزيز

(١) مطبوعات جماعة علم النفس - نشر دار المعارف .

(٢) الطبعة العربية عن دار الكاتب المصري - ترجمة جودت عثمان ومحمد نجيب المستكاوي - ١٩٤٨ .

الأسيوطى ، وهو فى واقع الحياة عبد العزيز الإسلامبولى . هذه الحقيقة شديدة الأهمية فى تتبع المقارنة بين الشخصية فى الفن ، والشخصية فى الواقع . فنجيب محفوظ كتب فعلا فى عدد سبتمبر عام ١٩٣٤ من المجلة الجديدة مقالات تحت عنوان « البراجماتيزم أو الفلسفة العملية » . والتلاعب بالسنين أو أسماء المجلات ليس إلا من دواعى الفن التى لا تقوم برهاناً على منافاة الفن لحقيقة واقعية ، بل ربما أكدت بغير أن يقصد الفنان اتجاه هذه الحقيقة وواقعيتها . ثم نقرأ له بحثاً آخر تحت عنوان « الله » فى نفس المجلة بعدى يناير ومارس عام ١٩٣٦ وبحثاً آخر عن « السيكلوجية واتجاهاتها وطرقها القديمة والحديثة » فى عدد مارس ١٩٣٥ . وينطبق على هذه المقالات وغيرها ما قاله كمال عبد الجواد من أنها فلسفات قديمة وحديثة تنقد أحياناً العقائد والأخلاق ولكنها فى النهاية ليست إلا استعراضاً محايداً فى معظمه لتيارات الفكر الغربى المعاصر له وقتئذ .

والاستعراض المحايد لتيارات الفكر هو المظهر الخارجى للشك الذى تسلل إلى حياة كمال كلها . والشك يغرس فى أعماقه بذور الإحساس بالعبث واللاجدوى . والواقع يفرض عليه الانتهاء إلى الحياة بأن يضى عليها معنى ما . لهذا كان الانقسام الأول فى شخصية كمال هو الانقسام العقلى . واستخدم الفنان فى تجسيد هذا الانقسام رمزاً شديد الإيحاء بأبعاد المعركة . وكان تقسيمه للرواية الكبيرة إلى ثلاثة أجزاء بمثابة المنهج التعبيرى الدال على هذا الرمز . فربما لا نستطيع أن نقارن بين أحمد عبد الجواد وبين أبناء جيله الواقعى ، ولكنه بلا ريب كان يحمل فى تكوينه معظم ملامح العصر خلال القيم بكل ما تحتويه من تناقضات . فهو يمثل سطوة القيم الإقطاعية المستبدة كما يمثل فى نفس الوقت تحلل هذه القيم من الداخل . وهذا ما ترى « بين القصرين » إلى تجسيده ، وما الإطار التاريخى الذى يضمها إلا التبرير الزمنى لوجود هذه القيم . أما فى قصر الشوق فهناك عايذة تمثل القيم البرجوازية بكل ما تشتمل عليه أيضاً من تناقضات . فهى عنوان الحرية والثقافة والرقى ، كما أنها عنوان السطحية وتبادل المنفعة . والوجه الآخر من صورة قصر الشوق هو كمال عبد الجواد الذى يمثل الشك فى قيم الأب الإله وقيم عايذة المعبودة على السواء . ويحيى أحمد شوكت فى « السكرية » كحل « عقلى » لجيل المأساة الحضارية ، بالانتهاء إلى اليسار بصورة إيجابية كاملة غير متأزمة . أى أن أحمد شوكت فى واقع الأمر ليس شخصية روائية

بالمعنى الفنى الدقيق ، وإنما هو مجرد حيلة فنية لحلم اليقظة الذى يجسد الحل لأزمة كمال . نستدل ذلك من التصور الرومانسى للمناضل اليسارى فى بلادنا فهو - أحمد شوكت أو سوسن - نموذجى فى كل تصرفاته ، يستوحى سلوكه فى أدق جزئيات حياته اليومية من تعاليم ماركس وانجلز . وليست هذه هى الشخصية الحية بتناقضاتها مع نفسها ومع الواقع ومع الفكر .

أما إذا ألغينا تصورنا الرومانسى لشخصية أحمد ، فلإننا حينئذ نتعرف على سماته الرامزة إلى الجانب الفنى من شخصية كمال ، الجانب الذى يفرض عليه صراعاً لا بكل ، الجانب الذى يقسم شخصيته العقلية من الداخل إلى قسمين متنازعين بضراوة تجعله يقول : « أنا الحائر إلى الأبد » . فأحمد شوكت فى الحقيقة هو الوجه الآخر لكمال عبد الجواد ، هو الحلم والأمنية ، هو الامتداد المثال الذى يرجوه ، ولهذا لا ندهش أن يسجل نجيب محفوظ لقاءه بسلامه موسى من خلال شخصية أحمد شوكت ، فليس هذا خطأ على الإطلاق ، وإنما هو الإحساس العميق بالمرارة بأن كمال يمثل فى الواقع ، وأحمد يمثل فى الحلم ، فإذا اختلط الواقع بالحلم فليس لنا أن نهم سوى هذا التمزق المتنازع فى الشخصية المنقسمة على نفسها التى تجسد أول بطولة تراجيدية فى الرواية المصرية . فبينما كان المفروض أن يولد البطل التراجيدى فى الأدب المصرى على خشبة المسرح حيث يتوفر له البناء الدرامى الأكثر تجسيداً لطبيعته من البناء الروائى . نرى أن الاضطراب العظيم الذى رافق النهضة الأدبية فى بلادنا كمجموعة من التفاعلات بين واقعنا المحلى والحضارة الغربية ، لم يتح لكتاب المسرح عندنا فرصة الاهتمام إلى معنى البطولة التراجيدية أولاً ، فالاهتمام إلى بطل العصر فى مرحلتهم الحضارية ثانياً ، حتى يمكنهم تقديم البطل التراجيدى المصرى الذى طال اختفاؤه منذ أيام الإله الملعب أوزوريس إلى العصر الحديث . ولهذا كان نجيب محفوظ موفقاً إلى أبعد حد حين وضع كلتا يديه على سمات البطل الملعب فى جيله ، ثم استطاع أن يصوغ مأساته فى ثلاثيته الروائية . ولو أننا نظرنا إلى الثلاثية على ضوء المفهوم الكلاسيكى فالرومانسى للبطولة التراجيدية ، لاستطعنا أن نلتقط أبعاد القضية الفكرية الكبيرة التى تخزنها هذه البطولة ، ولاستبعدنا نهائياً الفكرة القائلة بأن الفنان يؤرخ للمجتمع المصرى أو أنه قام بعملية مسح اجتماعى .

انقسام الشخصية هو محور بطولة كمال التراجيدية . والقنان لا يغير منهجه في التفكير الفني على طول الثلاثية . فبينما تمثل « بين القصرين » ألوهية الأب المربع على عرش القيم السائدة وتحللها ، وتمثل « قصر الشوق » بداية التمزق الضخم بين هذه القيم والعلاقات الاجتماعية الجديدة ، فإن « السكرية » هي تجسيم الانقسام الأكبر في كل من العقلي والسلوك في الشخصية الواحدة . أحمد شوكت ورياض قللس يمسدان الجانب العقلي المرتبط باليسار الإيجابي المتكامل فكرياً ( أحمد ) ، والمرتبط بالأدب والفن تعبيرياً ( قللس ) . . ذلك أن الصراع العقلي الذي نشب في أعماق كمال ، كان صراعاً متعدد الأبعاد ، فهو أولاً صراع بين الانتهاء « القدرى » الأصيل ، والشك الطارئ ، وهو ثانياً صراع بين اتخاذ الفلسفة أو الأدب غاية موضوعية للحياة ، وتحقيقاً ذاتياً للوجود . أما الانقسام في السلوك العملي ، فتجسده ( بدور ) أوعايدة الجديدة التي خلقها من نفس الوعاء الذي أنبت الأولى ، ولكن في ظروف أخرى تناسب القيم الجديدة .

أى أن السكرية لم تكن مرحلة تاريخية في حياة أسرة بقدر ما كانت تجسيمياً موضوعياً للشخصية المنقسمة على نفسها ، أو بطولة كمال التراجيدية . فليست الشخصيات الرئيسية فيها إلا وجوها متعددة لشخصية واحدة هي كمال عبد الجواد ، استغلها الفنان كحيلة روائية يبرز بها أبعاد المأساة الكامنة في أعماق هذه الشخصية ، والرامة بدورها إلى مأساة جبل كامل . ولعل ذلك الإطار التاريخي هو الذى يضى عليها سمات الشمول التى تجعل منها مأساة مجتمعة وحضارة . أى أن الثلاثية ليست إثباتاً روائياً للحتمية التاريخية أو قوانين الوراثة حتى يقال إن الأجزاء الثلاثة فى تسلسلها المتطور فيما يشبه الجبر يؤكد هذه الحتمية وتلك القوانين ، لأن هذين العاملين يدخلان ضمن العناصر المكونة للعمل الفني ككل ، ولكنهما لا يشكلان أوجه القضية الفكرية الأساسية . كذلك فإن الثلاثية ليست معرضاً لعديد من « الموضوعات » التى ترافق أجيالاً مختلفة ، كأن يقال إن بين القصرين هي قصة الأب المستبد الماجن ، وأن قصر الشوق هي قصة الحب الخائب ، وأن السكرية هي قصة الجيل الموهن . . كلا إن هذا التصور الذى تغذيه بضعة عناصر فنية فى أدب نجيب محفوظ ، كالتفاصيل والأحداث التاريخية والموضوعات المختلفة ، هذا التصور يمانب التوفيق إلى أبعد حد ما دامت هذه العناصر تخدعه فيأخذ موقفاً

مسبقاً من العمل الفني بتصنيفه في خانة الاتجاه الواقعي أو الطبيعي أو ما شابههما . على أنه إذا كان من الممكن التماس العذر زمنياً لأولئك الذين طابقوا بين نماذج الأدب الواقعي أو الطبيعي وبين الثلاثية على ضوء التشابه في كثرة التفاصيل أو اتخاذ القطاع الاجتماعي أو الشريحة التاريخية خامة إنسانية للعمل الأدبي ، فإننا لا نستطيع أن نبرر ثباتهم على هذا الرأي إلا بأنه تجاهل للفروق الجوهرية بين أدب القضايا الفكرية وأدب الاتجاهات أو التيارات أو المذاهب الفنية والفكرية الذي يستهدف البرهان العلمي أحياناً - كما هو الحال عند زولا - على صحة قانون ما . الثلاثية كما قلت منذ البداية تنتمي إلى النوع الأول ، إلى أدب القضايا الفكرية الذي لا يبرهن على شيء وإنما يبلور قضية أو أزمة ما ، لا تستهدف تحليلها بقدر ما ترى إلى تجسيدها . وربما تتضمن عبر السياق أدلة اجتماعية أو براهين تاريخية أو ما يشبه التجارب العلمية ، ولكن هذه كلها تأتي كشيء ثانوي إلى جانب القضية أو الأزمة الرئيسية .

لهذا كان كمال عبد الجواد هو القضية الكبيرة في الثلاثية ، وإذا كانت بين القصرين قد صورت طفولته ، والسكرية صورت كهولته ، بينما ركزت قصر الشوق على أزمة ( الشباب ) . . . فإنني لا أرى الطفولة في بين القصرين ، ولا الكهولة في السكرية ، بقدر ما أرى هنا وهناك بناء من القيم ، كانت بين القصرين هي جناحه الرجعي الموهل في الرجعية ، وكانت السكرية هي جناحه المتقدم على الدوام . . . وعليّنا في هذا التصور أن نغمض الطرف عن شخصية متقدمة في بين القصرين مثل « فهمي » أو شخصية رجعية في السكرية مثل « عبد المنعم » لأن أمثال هاتين الشخصيتين تأتيان لأسباب فنية وفكرية لا تلغي اتجاه السهم الذي يشير إليه البناء في مجموعه . ففي بين القصرين نلتقي بياسين وفهمي معا ، لمجرد أن يستخدم الفنان اللون الأبيض إلى جانب اللون الأسود في إبراز أحدهما : ياسين الذي اتخذ من « اللذة » قبله له في الحياة ، تختفي دونها كافة المغريات والمسئوليات ، وفهمي الذي اتخذ السياسة والوفد بالذات محراباً له في الوجود . . . ومن صميم هذه الشريحة الاجتماعية الشديدة التباين ، نبت كمال . أي أن بين القصرين في غيالي هي تجسم للفوضى واللبلة التي أفرخت أزمة كمال فيما بعد ، خاصة إذا كان عاجل بين القصرين يجسد هذا التناقض الحاد في شخصيته الواحدة : رجل بار نهاراً



ورجل المللات لئلا . هذه الشخصية المزدوجة التي عبرت عن نفسها وراثياً في شخصيتي ياسين وفهمي ، جاءت بكمال ليواجه هذا الازدواج بشجاعة البطل ذي الشخصية المنقسمة . وقرق كبير وهام بين ازدواج الشخصية وانقسامها . فالازدواج يعني هوة ما بين الذات الأصلية الخافية عن العيون ، والواجهة المرئية أمام الناس ، ومن ثم يكون التفضيل والخداع والكذب ، النجوم التابعة للشخصية المزدوجة التي لا تحقق وجودها ، ولا تؤكد ذاتها الأصيلة . أما الشخصية المنقسمة فلإنها لا تحقق وجودها أيضاً ، لا لأن ثمة مسافة بين الذات والواجهة المعلقة من الخارج ، بل لأن هذه الذات بعينها هي التي تعاني الانشطار بين الواقع والحلم ، فليست هناك واجهات معلقة في الخارج . إن انقسام الشخصية لا يتيح القرصة لأن تكون ثمة مسافة أخرى بين هذا الجوهر المنقسم ، وأية لافئات خارجية تحمل الخداع والتفضيل والكذب ، يكتفى ما به من عذاب في الداخل . هو إذن شخصية كاملة العراء أمام النفس ، والعراء وحده يعذبها ، لأن هذه النفس مشطورة ، منقسمة ، وهذا هو الدور الذي تؤديه بين القصرين في الواقع الروائي ، إنها مجموعة من القيم الازدواجية ، ومن صلبها خرج كمال يحمل صليب الانقسام .

أما السكرية فلها شأن آخر ، بالرغم من أن الفنان يستخدم منهجاً واحداً في التفكير الفني : أحمد وعبد المنعم ، اليساري واليميني ، هما أبناء الأسرة الواحدة ، أي أن الأرض الاجتماعية والتاريخية التي أنبتتهما واحدة ، فلماذا توجد شخصية كعبد المنعم ؟ أو لماذا توجد شخصية كأحمد ؟ إننا نسلم تقريباً بأن ثمة علاقة بين شخصيتي أحمد وكمال قبل أن نصل إلى أنهما شخصية واحدة . تبدو هذه العلاقة في أوضح صورها حين نقرأ عن كمال أنه يشعر بأحمد كأقرب الجميع إلى روحه وأنه كان معجباً بأحمد « غابطاً له شجاعته وقوة إرادته وغيرهما من المزايا التي حرم هو منها وعلى رأسها الإيمان والعمل والزواج كأنما قدبعث في الأمرة كفارة عن جموده وسليته » . كذلك فحين يتم اعتقال أحمد وعبد المنعم لا يذكر سوى كلمات أحمد عن الثورة الأبدية ويذهب في ترديدها إلى حد يتصور رياض قلندس إزاءه أن ثمة انقلاباً خطيراً يوشك أن يقع في حياة كمال . ونحن لا ننسى ذلك اللقاء التاريخي بين أحمد وعلي كرم الذي يرادف في الحياة الواقعية ، اللقاء الهام بين جيل نجيب محفوظ وجيل سلامه موسى . فإذا كان كمال عبد الجواد المنتمى

هو الشخصية الفنية الرامزة إلى جيل نجيب محفوظ يمكن القول بأن لقاء عدلى كريم مع أحمد هو بعينه لقاء مع كمال .

أحمد شوكت إذن ابن شقيقة كمال فى الرواية من ناحية المظهر ، ولكنه يقوم بتجسيد أحد طرق النزاع أو الانقسام فى شخصية كمال العقلية ، هو الطرف الجوهري الأصيل ، وإن كان لا يزال فى دور الحلم والأمنية ، هو الطرف المنتمى إلى اليسار بصورة إيجابية كاملة . أما عبد المنعم فهو الحيلة الفنية التى تعرف عادة بلعبة التناقض التى تزيد بعضها البعض وضوحاً ، إن وجوده لا يسجل تيار الانثناء العيىنى فى مرحلة الفاشية الدينية فحسب ، بل هو يزيد وجود أحمد وضوحاً ، هو يؤكد الانثناء اليسارى فى مرحلة التنظيم العملى . هو بمثابة اللون الأسود الذى يؤدى إلى وضوح اللون الأبيض المجاور له .

إننا نقرأ قصة أحمد شوكت مع علوية صبرى ، فكأننا نستعيد قصة كمال عبد الجواد وعائدة شداد . الفتاتان كلتاهما تنتمى إلى إحدى الطبقات العليا من المجتمع . وكلتاهما ترفض دعوة الحب التى يتقدم بها الطرف الآخر ، لا لشيء إلا لأن الفارق الاجتماعى بينهما يحتم ذلك . غير أن كمال عبد الجواد يطلب من نجيب محفوظ أن يخصص له الجزء الثانى من الثلاثية بأكمله حتى نقف على أبعاد المسألة . أما أحمد شوكت فيحسم الأمر فى صفحات قليلة ، ويتجه إلى طبقة اجتماعية أخرى ، إلى سومن حماد ابنة عامل المطبعة . وهكذا يتم التشابه بين هذه النهاية وبين ما كادت تنهى إليه قصة كمال مع بدور شقيقة عائدة التى عرفها فى سنوات الاندحار الاجتماعى لأسرتها . لولا أن كمال - الواقع سرعان ما يرفض فكرة الزواج منها ، لأن « الزواج نوع من الإيمان » بينما أحمد - كمال الحلم - يسارع بالزواج من سومن بالرغم من معارضة أهله . رفض كمال للزواج هو جزء من خطة رفضه للحياة « لم لم يتزوج رغم استجابة الظروف ورغبة الوالدين ؟ » أجل مضت فترة فى ظل الحب فكان الزواج ضرباً من العبث . وتبعها فترة حل محل الحب فيها بديل هو الفكر فاستغرق الحياة بنهم ، وكانت فرحة الأفراح أن يعثر على كتاب جميل أو يظفر بنشر مقالة . وقال لنفسه أن المفكر لا يتزوج وما ينبغى له . كان ينظر إلى فوق ويظن أن الزواج سيحمله على النظر

إلى تحت . وكان - وما زال - يلذ له موقف المشاهد المتأمل بقدر ما ينفر من الانتماج في ميكانيكية الحياة ، وأنه ليضن بحريته كما يضمن البخيل بماله . ثم أنه لم يبق عنده من المرأة إلا شهوة تقضى . وإلى هذا كله فالشباب لم يضع هباء ما دام لا ينقضى أسبوع دون مسرات فكرية ولذات جسدية . ثم أنه حائر يداخله الشك في كل شيء « والزواج نوع من الإيمان » ، « وكان يؤمن في أعماقه بأن الزواج قبة لاجبة وكان يساوره شعور غريب بأنه يوم يلذعن للزواج فيسقيض عليه قضاء مبرماً » هذه الكلمات التقريرية المباشرة تكاد تكون بالحرف هي الكلمات التي أملاها على نجيب محفوظ ، وهو يشرح لى لماذا تلخر في الزواج . قال لى بالحرف : كدت أتزوج وأنا بعد في مرحلة المراهقة حين تعرفت على فتاة تكبرنى بعامين تقريباً . وما أن مر هذا الحادث بسلام حتى أبقيت أن لا زواج لى في ظل الاشتغال بالفكر والفن ، كان تصورى للمشكلة آنذاك تصوراً رومانسياً محضاً ، فالأدب هو كل شيء في الحياة ، والزواج أحد المعوقات الكبرى لهذا الشيء الأعظم . ثم كبرت وأخذت أنفر من الزواج لأسباب أخرى بعيدة تماماً عن الرومانسية ، تلك هي مسئولياتى الاجتماعية الرهيبة التي تحول قطعاً بينى وبين الحياة التي أرجوها لنفسى . ( وأتوقف بنجيب محفوظ عند هذا الحد ، لنستمع إلى كمال في السكينة يصف الزواج بأنه « طبيعي فوق أنه بطولة ، ولكنه في الوقت نفسه بشع ، تصور أن تفرق حتى قمة رأسك في هموم الحياة اليومية ، ألا تفكر إلا في مشكلات الرزق ، أن يحسب وقتك بالقروش والملاليم » . . . )

كمال هذا يرى بدور شقيقة عابدة التي كان يحملها في قصرها وهي بعد صغيرة ، يراها بعد أن أصبح الحال غير الحال ، فقد خسرت الأسرة كافة أملاكها ، وماتت عابدة ، وما هوذا يملأه « إحساس يجدى الحياة لم يشعر به من قبل » يحس بأنه يجب الفتاة ، وأنه يجب أن يتزوجها . . ولكنه يظل جامداً في خطواته لا يتقدم ملامحاً واحداً ، وتقلت الفتاة من بين يديه وهو لا يزال واقفاً يتأمل الحياة . أحمد شوكت ينحزل موقف كمال مع الفارق . يجب الفتاة الأرستقراطية فترفض حبه . ولكنه لا يمشي عمره في جنازة الحب الضائع . يجب مرة أخرى ، ويتزوج من حبيبته المناضلة . وكان الفنان الذي لجأ إلى التقرير والمباشرة حيناً ، رجاً لى التجسيم حيناً آخر ، فأحمد الذي يقوم بدور الوجه الآخر من شخصية

كمال ، بدور الانتماء الفكرى الواضح ، يقوم بنفس الدور على مستوى السلوك . كمال عبد الجواد منقسم الشخصية حقاً ، لا على الصعيد العقلى فحسب ، ولكن على النطاق العملى أيضاً . وإذا كان كمال يحمل وحده صليب الانقسام إلى النهاية ، فإن اللماز نزلت من الجانب الأكثر تقدماً فى تكوينه ، من أحمد شوكت « القدية » التى رسمت دماؤها الطريق إلى الحل . الطريق إلى الحرية الحقيقية مهما كان السجين هو لإحدى محطات الطريق . لهذا كان كمال يحمل صليبه ويتبع أكثر جوانبه تقدماً وإشراقاً وأصاله ، كان يتبع ذلك الجوهر العتيق فى شخصيته المنقسمة ، الجوهر الذى همس به أحمد قائلاً : « لشد ما يبدولى المبدأ أحياناً كأنه لعنة مصبوبة علينا من القضاء والقدر ، إنه دى وروحى ، كأننى المسئول الأول عن الإنسانية جمعاء » ، نفس هذا الصوت هو الذى وصف كمال بأنه لا يؤمن بشئ . ورغم ذلك فهو وفدى ، يشك فى الحقيقة عامة ورغم ذلك فهو يتعامل مع الناس والواقع . هكذا أقبل ذات مرة على السرداق الضخم ، « وألقى نظرة شاملة على الجموع الحاشدة ، مسروراً بكثرتها المائلة ، وتطلع ملياً إلى المنصة التى سيعاوندونها قائل صوت الشعب ، ثم اتخذ مجاسه . إن وجوده فى مثل هذا الجمع الحاشد يطاق من أعماق ذاته الغارقة فى الوحدة شخصاً جديداً ينتفض حياة وحماً . هنا ينحس العقل فى قمقم إلى حين وتتطلق قوى النفس المكتوبة طامحة إلى حياة مفعمة بالعواطف والأحاسيس دافعة إلى الكفاح والأمل ، وعند ذاك تتجدد حياته وتتبعث غرائزه وتتبدد وحشته ويتصل ما بينه وبين الناس فيشارك فى حياتهم ويعتق آمالهم وآلامهم . إنه بطبعه لا يطيق أن يتخذ من هذه الحياة حياة ثابتة له ولكن لا بد منها بين حين وآخر حتى لا ينقطع ما بينه وبين الحياة اليومية ، حياة الناس . فلتنوجل مشكلات المادة والروح والطبيعة وما وراء الطبيعة ، ولتجلى أهماً بما يجب هؤلاء الناس وبما يكرهون ، بالدستور ، بالأزمة الاقتصادية ، بالموقف السياسى ، بالقضية الوطنية ، لذلك لم يكن صعباً أن يهتف : الوفد عقيدة الأمة غداة ليل قضاء فى تأمل عبث الوجود وقبض الريح ، والعقل يحرم صاحبه نعمة الراحة ، فهو يشقى الحقيقة ويهوى النزاهة ويتطلع إلى التسامح ويرتطم بالشك ويشقى فى نزاعه الدائم مع الغرائز والانفعالات ، فلا بد من ساعة يأوى إلى حضن الجماعة ليجدد دماه ويستمد حرارة وشباباً . فى المكتبة أصدقاء قليلون ممتازون مثل داروين وبرجسون



وكان تمهيداً لصوت آخر يدعى رياض قللس « لا شك في احتقارى للفاشستية والنازية وكافة النظم الدكتاتورية، وأما الشيوعية فخلقية بأن تخلق عالماً خالياً من مآسى الخلافات العنصرية والدبئية والمنازعات الطبقية ؛ بيد أن اهتمامى الأول مركز فى » .  
كان هذا التساؤل أيضاً تبريراً لما سبق أن حددته هو بنفسه :

« لقد عاصرت عهد محمد محمود الذى عطل الدستور ثلاث سنوات قابلة للتجديد، واغتصب حرية الشعب فى نظيره وعده له بتجفيف البرك والمستنقعات . كما عشت سنين الإرهاب والهمر السياسى التى فرضها إسماعيل صدق على البلاد . كان الشعب يثق فى قوم ويريدهم حكاماً له ، ولكنه يجد فوق رأسه أولئك الجلادين البغضاء تحميمهم هراوات الكونستبلات الإنجليز ورمصاصهم ، وسرعان ما يقولون له بلغة أو بأخرى أنت شعب قاصر ونحن الأوصياء ، والشعب يخوض الماركدون توقف فيخرج من كل وهو يلهث . إن قلبه لا يستطيع أن يتجاهل حياة الشعب ، إنه يخفق معه دائماً ، رغم عقله النافذ فى ضباب الشك » .

فهو يسأل فى الصباح عن معنى كلمة أو هجاء أخرى ويتساءل بالليل عن معنى وجود ذلك اللغز القائم بين لغزين . وفى الصباح يضطرم فؤاده بالثورة على الإنجليز ، وفى الليل تدعوه الآخرة العامة الملعبة — أخوته لبنى الإنسان — للتعاون أمام لغز القضاء . وكان طبيعياً أن يقوده الإحساس بعث الوجود الإنسانى إلى التفكير فى الموت والشعور بسحر الموت ، حتى أصبح الموت هو « لذة » الحياة ولكن : لماذا لا ينتحر ؟ طالما نازعته النفس إلى التقيضين : وكر الشهوات والتصوف ، ولكنه لم يكن ليطبق حياة خالصة للذة والشهوات ، ومن ناحية أخرى كان ثمة شيء فى أعماقه ينفر من فكرة السلبية والهروب ، ولعله — هذا الشيء — هو الذى حال بينه وبين الانتحار . وفى ذات الوقت فإن استمساكه بحبل الحياة المضطرب فى يديه مناقض لصميم شكه القاتل . والخلاصة فى كلمتين : « حيرة وعذاب » . إن هذا الشيء الخطير الموجل فى أعماقه وينفر من فكرة السلبية والهروب ، هو الجوهر الأصيل الذى يحدد موقف كمال من الحرية ، ويشد الخيط بينه وبين أحمد شوكى ، الوجه الآخر له . أى أن هذا الجوهر هو الذى يعين لنا لماذا كان أحمد هو الوجه الآخر لكمال ، ولم يكن عبد المنعم ؟ ولماذا كان رياض قللس ، ولم يكن إسماعيل

عبد اللطيف أو فؤاد الحمزوى ؟ ثمة شخصيات كثيرة فى الثلاثية تتميز بحياة تبعد بها كثيراً عن النمطية ، هى شخصيات إنسانية تؤدى دورها اليرى فى الحياة دون أن تحمل بمزدها عبء التعبير الرمزى عما هو أكبر منها من قضايا وأفكار.

إسماعيل عبد اللطيف وفؤاد الحمزوى مثلاً ، كلاهما ينتمى بصورة أو بأخرى إلى طائفة الموظفين الذين يعينهم المزيد من الاستقرار فى العمل والبيت ، وهما فى ذلك يفيدان الفنان فى إيضاح التباين بين هذا « النمط » من الحياة التى لا يرغب فيها كمال ، بالرغم من أن الشخصيتين كلتيهما ليستا من النمطية فى شىء . أحمد وعبد المنعم وقلدس من الممكن أنهامهم بأنهم شخصيات جامدة ، نموذجية غير متطورة ، نمطية ، ومن الممكن أنهامهم بأبواق تحمل مجموعة من الآراء التقديرية المباشرة ، ولكن هذا الاتهام لا يثبت طويلاً إذا عدنا فتصويرنا أحمد فى مكانه الصحيح من البناء الفكرى والصياغة الفنية لشخصية كمال عبد الجواد ، كذلك الحال فى رياض قلدس . أما عبد المنعم فسبق الحديث عن مبررات وجوده ، ولكن : لماذا لم يكن بديلاً عن أحمد فى تجسيم الصراع العقلى فى شخصية كمال ، فيكون انتهاؤه إلى اليقين هو الأساس الفكرى لبقية الصراعات الدائرة فى الرواية ؟ من ناحية المظهر يباح الفنان على حادث مصرع فهمى كبؤرة إشعاع وطنى جذبت كمال منذ صباه الباكر ، يلح على هذا الحادث أكثر من مرة حتى ليذكره كمال فى مختلف مراحل عمره . من ناحية الجوهر نلاحظ أن الفنان اختار قضية محددة هى قضية الحرية كتعبير عن مأساة هذا المجتمع بشكل عام ، وتعبير عن أزمة جيل كامل بصورة خاصة . واختار ثانية وجهة نظر محددة إلى هذه القضية تميل إلى رؤيتها خلال البناء الطبقي للمجتمع ، وحتمية التطور التاريخى معاً . لهذا اعتمد التكوين الروائى على عنصر الزمن كشيء موضوعى مستقل تماماً عن إدراكنا ( بمثله التقسيم التاريخى للثلاثية ، ومثله الشيخ الذى بدأت بين القصرين وهو يذكر أسماء أسرة أحمد عبد الجواد فرداً فرداً ، وانتهت السكرية وهو لا يذكر اسم أحمد عبد الجواد حين اصططدم بمحنازته فى أحد الشوارع ) واعتمد هذا التكوين أيضاً على « إرادة » الإنسان المتفاعلة مع قوى التاريخ لتغيير المجتمع . فإذا جاء كمال ليثل أزمة الجيل الملعوب بين مأساة الحرية ومأساة التخلف الحضارى ، كان من الطبيعى أن

يتمثل في ذهنه حلاً معيناً تكبته الظروف ولكنه يظهر — فنياً — كحل مبقطة يستمد حيويته خلال الصراع بينه وبين معوقات القلق والشك . واتخذ القلق والشك مظهر آخر في حلبة الصراع — عقل كمال — هو النزاع الحاد بين الأدب والفلسفة كواحد من الطرق المقترحة أنها تؤدي إلى النجاة .

ولحق أن مطالعة مقالات نجيب محفوظ في الفلسفة منذ ١٩٣٠ إلى ١٩٣٦ تؤكد ما قاله رياض قلندس ( الجانب الخفي من عقلية كمال الذي يمجّد الأدب والفن ) من أن هذه المقالات تدل على أن كمال ليس إلا مؤرخاً بلاموقف ، ويلتقط كمال من كامناته هذه الحقيقة ليستطرد « إلى سائح في متحف لا أملك فيه شيئاً ، مؤرخ فحسب ، لا أدري أين أقف » ، ذلك أن الفلسفات قصور جميلة هائلة ولكنها لا تصلح للسكنى ، وأما العلم فهو دنيا مغلقة لا نعرف إلا بعض نواحيها القريبة . حتى مغامرات تحضير الأرواح غرق فيها لأذنيه . وما زال رأسه يدور في فضاء خيف : ما الحقيقة ، ما القيم ؟ ما أي شيء ؟ إلى أحيانا أشعر بتأنيب ضمير لفعل الخير كالذي أشعر به عند الوقوع في الشر » . رياض قلندس يهمس من بين أضلع كمال بشيء آخر هو أن العلم يجمع البشر في نور أفكاره ، والفن يجمعهم في عاطفة سامية إنسانية وكلاهما يطور البشرية ويدفعها إلى مستقبل أفضل . على أن صوتاً آخر يعود فيطغى على الصوت الأول : كيف أؤمن بالفن ، وأنا أراه نشاطاً غير جدي ؟ ومع ذلك فليس الفيلسوف من ردد أقوال الفلاسفة كالبيغاء ، واليوم كل متخرج في كلية الآداب يستطيع أن يكتب كما يكتب هو أو أحسن ، لم يعد لمثل هذه المقالات التعليمية من قيمة تذكر ! ويقوده هذا التفكير إلى نفس الإحساس الذي سبق أن قاده إليه تفكيره في الزواج : متى يدرك قطاره محطة الموت ؟ . من اليسر إذن أن نتعرف على رياض قلندس كجانب من صراع كمال العقلي ، فن جهة نحن نستمع إلى هذا الجانب يقول « إنك توحى إلى شخصية الرجل الشرق الحائر بين الشرق والغرب » ولم ينفذ هذا الإيماء من بين شخصيات الثلاثية سوى كمال عبد الجواد إذا اقتنعنا بأنه المرادف الموضوعي لشخصية نجيب محفوظ ، أي أن صاحب هذا الصوت كان كمال نفسه على لسان رياض قلندس ، كذلك فإن ما تصف به سوسن حماد قصص رياض قلندس من أنها واقعية وصفية تحليلية ،



ولا تتقدم عن ذلك خطوة ، لا توجيه فيها ولا تبشير ، هو نفس الاتهام الذى ألقى به اليسار الأدبى فى بلادنا ، فى وجه نجيب محفوظ .

وأخيراً فلن ما يقول به رياض قلندس من أن الرواى قد يبدأ من شخص ثم ينسأه كلية وهو بصدد خلق نموذج بشرى جديد لا صلة بينه وبين الأصل إلا الإيحاء ، هو أحد آراء نجيب محفوظ الشهيرة . ومعنى ذلك أن رياض قلندس هو الجانب الآخر من الصراع الخفى داخل شخصية كمال عبد الجواد ، بين الأدب والفلسفة . ويصف نجيب محفوظ فى « عصر حياتى » هذا الصراع بقوله : « كنت أمسك بيد كتاباً فى الفلسفة وفى اليد الأخرى قصة طويلة من قصص توفيق الحكيم أو يحيى حتى أو طه حسين . . وكانت المذاهب الفلسفية تقتحم ذهنى فى نفس اللحظة التى يدخل فيها أبطال القصص من الجانب الآخر . وجدت نفسى فى صراع رهيب بين الأدب والفلسفة . . صراع لا يمكن أن يتصوره إلا من عاش فيه . . وكان على أن أقرر شيئاً أو أجن »<sup>(١)</sup>.

هكذا كان يعانى نجيب محفوظ قسوة الصراعات الهائلة التى جعلت كمال عبد الجواد يعرف « وأنا نفسى - بين عقلى وقالى - شخص يعانى انقسام الشخصية » وجعلت رياض قلندس يرى فيه نموذجاً روائياً للصراع بين الشرق والغرب . وردد كمال مرة أخرى « كلانا يجرى نحو الثلاثين دون أن يتزوج ، جيلنا مكبّط بالعزوب ، جيل الأزمة » . لذلك ما أشد حنينه إلى ردم الهوة بين أطراف الصراع فى نفسه : بين الانتماء والانتماء ، بين العزوبة والزواج ، بين الفكر والعمل ، بين الأدب والفلسفة ، كلما واجه هذه التناقضات فى حياته زعزعه القلق ، ولهذا « شد ما يحن قلبه إلى تحقيق وحدة منسجمة تنسجم بالكمال والسعادة » . بدلا من هذا السعار الذى لا يهدأ فى أعماقه الصارخة فى صدق : « أنا الحائر إلى الأبد » .

ولكن حيرة كمال عبد الجواد لا تعتمد على رصيد تاريخى من « الشك » بمعناه الفلسفى العميق ، فهى حيرة البحث عن حل ، وهى فى ذاتها لا تشكل بناء فلسفياً ما . على العكس من اللامتنى الغربى الذى يستند على تراث هائل من الشك يبدأ تاريخه مع الاكتشافات الجغرافية والفلكية ، فالثورات العلمية والتاريخية التى

يحدد بها عصر النهضة . فهو شك منهجي يتصل أساساً بالعلاقة بين الإنسان والكون ، فالعلاقة بين الإنسان والآخر ، فالعلاقة بين الإنسان وداخله . والشك الغربي هو العلامة المميزة لتاريخ الأعمال الكبرى في الفلسفة والآداب والفنون الغربية . صف طويل من « هاملت » وديكارت وبركلي وهيوم إلى الرمزيين والسورياليين ، من الداديين والتكعبيين إلى اتجاه اللامعقول واللارواية واللامسرح . . جميعهم يقفون من زاوية رئيسية موقف الشك من هذا الواقع المحيط بهم ، فهم إما فوق الواقع أو خارج الزمان أو في أية صورة تجعلهم في حالة انفصال عما يسمى بالواقع الموضوعي المستقل عن إدراك الإنسان . ودائماً ، كان ثمة موازنة بين العلم والفلسفة والأدب في أوروبا . فعندما يظهر في العلم اتجاه اللاتحدد واللاحتمية ، يظهر بجانبه في الفلسفة الاتجاه الحتمي ، وفي السيكولوجيا اتجاه الانلاسي ، وفي الأدب المونولوج الداخلي والقصيدة الدادية والرسم السريالي . هذا التراث من الشك لم يفارقه قط الإحساس العميق بعث الوجود الإنساني ، فإذا كان هذا الإحساس قد ولد مع الإنسان منذ يقظة وجدانه على وحدته في هذا الكون ، فإنه قد نما وترعرع في العصر الحديث لأسباب واضحة : بلغت الحضارة الأوروبية ذروة التقدم العلمي فلم تستطع حل اللغز ، وأكلت كبرياءها وحوش الحربين العالميتين التي كانت رابضة عند مدخل المدينة تمثل قمة النظام الرأسمالي الغربي . هذا التراث الحضاري الضخم من الشك العلمي والفلسفي والسياسي والاجتماعي ، هو الأب الشرعي لموقف المثقف الغربي المعاصر من اللاتناء إلى القيم . فالشك هنا ليس حيرة خارجية من أي الحلول ينتج ، وإنما هي حيرة داخلية عميقة تولدت على مر الأجيال ، وجاء القرن العشرون بأهوال النازي والفاشست ليصبح رد الفعل عند المثقف الغربي هو المزيد من الشك ، والمزيد من اللاتناء ، والمزيد من الإحساس باللامعقول ، والمزيد من تضخيم حرية الفرد تضخيماً مرضياً . أمسى اللاتئتمى - كما يقول كولن ولسن<sup>(١)</sup> - هو الإنسان الذي يدرك ما تنهض عليه الحياة الإنسانية من أساس واه ، ويشعر بأن الاضطراب والفرضية هما أعمق تجذراً من النظام الذي يؤمن به قومه . ولا يرفض اللاتئتمون الحياة فحسب ، وإنما يعادونها الكثير

منهم إلى أن يقول ولن أن أهم ما يشغل بال اللامتنى هو عدم رغبته في أن يكون لامتنياً ، إلا أنه لا يستطيع أن يتخلى عن كونه لامتنياً . غير أن اللامتنى ليس مجنوناً ، إنه فقط أكثر حساسية من أولئك الأشخاص المتفائلين صيحي العقول .

إن مشكلة اللامتنى هي في أساسها مشكلة الحرية بمعناها الروحي العميق ، ولكن الدين لا يمكن أن يكون جواباً على مشكلته . إن اللامتنى إنسان استيقظ على الفوضى ، ولم يجد سبباً يدعو إلى الاعتقاد بأن الفوضى إيجابية بالنسبة إلى الحياة . إلا أن الحقيقة برغم ذلك يجب أن تقال والفوضى يجب أن تواجه . ويستطرد ولن قاتلاً إن اللامتنى هو الإنسان الذى يواجه أبشع الحقائق وأقساها ، تلك هي مرض الإنسانية المعاصرة ، وهو الوحيد الذى يعرف بأنه مريض في حضارة لا تعلم أنها مريضة . والشعور بلا حقيقة أى شيء هو الشعور الأساسى في حياة اللامتنى ، والحرية عنده هي الفكك من اللا حقيقة ، والحرية لذلك هي الرعب ، هي الأزمة . الحرية — كما يقول ولن — تعنى حرية الإرادة ، وهذا أمر واضح في الكلمة ذاتها . إلا أن هذه الإرادة لا تستطيع أن تعمل إلا حين يكون هنالك دافع ، فإذا لم يكن هنالك دافع ، لم تكن هنالك إرادة . ثم إن الدافع ينشأ عن الاعتقاد ، فإنك لن تفعل شيئاً ما لم تعتقد بأنه ممكن وذو معنى . ويجب أن يكون هذا اعتقاداً في وجود شيء ، أى أن هذا الاعتقاد يعنى بما هو حقيقى . وعليه فإن حرية تعتمد على الحقيقى . أما معنى اللا حقيقة لدى المنتى فإنه يتر حرته من جدورها ، فيجد أن ممارسته لهذه الحرية مستحيلة في عالم لا حقيقى . ذلك هو معنى اللا حقيقة ، الذى يمكن أن يبرق في سماء شديدة الصفاء إلا أن الأعصاب القوية والصحة الجيدة يجعلان ذلك أمراً غير ممكن ، على أن ذلك قد يكون لأن هذا الرجل الذى يتمتع بصحة جيدة يفكر بالأشياء الأخرى دون أن ينظر في الاتجاه الذى يكمن فيه الشك ، لأن من ينظر في هذا الاتجاه لا يستطيع أن يرى العالم كما كان يراه من قبل من استقامه . وتلك هي أزمة اللامتنى مع نفسه ، ومع العالم . ولقد طبق كولن ولن آراؤه هذه على عشرات الأعمال الأدبية التى تسند تفسيراته هذه لأزمة اللامتنى الغربى . ونحن قد نرفض التفسير ، ولكننا لا نستطيع أن نرفض تشخيصه

لمظاهر الأزمة . على أننا نستطيع أن نستبدل ثلاثية سارتر بالعديد من الأعمال الأدبية الكبرى التى عرض لها ولسن .

موقفان أساسيان فى حياة ماتيو يعرضان للأساة اللامتنى الغربى . الموقف الأول من المرأة ، والموقف الآخر من الحزب الشيوعى . ماتيو - كسارتر - شديد التعاطف مع الشيوعيين . وهو يصارح صديقه الشيوعى برونيه « إذا اخترت فلانى أختار أن أكون معكم ، وليس هناك اختيار آخر » . ومع ذلك فهو يرفض الانتماء إلى الحزب « لا أستطيع الالتزام ، فليست عندى أسباب كافية لذلك » ، « حريقى ؟ إنها تثقل على : فهذه سنوات تنقضى وأنا حر من أجل لا شئ » . وإننى أؤدب رغبة فى أن أستبدلها بيقين . لأننى أفكر مثلك بأن المرء لا يكون إنساناً ما لم يجد شيئاً يقبل أن يموت من أجله » (١) .

... لقد رفض ماتيو أيضاً الزواج من عشيقته الحامل مارسيل « كان ينظر مرهقاً إلى بقايا كرامته الإنسانية . وفجأة خيل إليه أنه كان يرى حريته . . كانت خارج المتناول ، قاسية جامحة ، وكانت تأمره بصراحة أن يتخلى عن مارسيل » . فى اللحظة السابقة على هذه الكلمات كان يقول « هكذا ، إن إرادتى بأن أكون ما أنا هى الحرية الوحيدة الباقية لى . حريقى الوحيدة : لإرادة الزواج بمارسيل » وفى اللحظة التالية أيضاً لهذه الكلمات كان يقول : « كلا ، ليس المرء حراً بمجرد أن يترك امرأة » . ومع ذلك فهو يبذل جهداً مضنياً لإجهاض مارسيل للتخلص من أية رابطة تعنى الزواج ، تعنى المستقبل ولو لدقيقة واحدة ، بل يذهب إلى ما هو أبعد : يفكر « أنا أحبها » ، وينطق « أنا لا أحبك » . الحرية بالفعل هى الرعب ، لأنها تعنى العراء الكامل أمام النفس فى مختلف لحظاتها ، مهما كانت إحدى هذه اللحظات هى جنين مارسيل ، واللحظة الأخرى هى لإيفيش الفتاة التى تسهويه ولا يستهويها . وبين ابتعاد لإيفيش وزواج مارسيل من صديقه اللوطى دانيال وهزيمة برونيه فى جده إلى عضوية الحزب ، يعيش ماتيو وحيداً ، « إننى أبقي وحيداً . . وحيداً ، ولكن ليس أكثر حرية من السابق . . لم يعترض أحد طريق حريقى ، وإنما حيأتى هى التى شربتها » ، « إن حياتى ليست بعد لى ، إنها ليست إلا قلداً ... »

كان وحيداً - يقول سارتر - « حرّاً ووحيداً ، من غير عون ولا عذر ، محكوماً عليه أن يقرر من غير مساعدة ممكنة ، محكوماً عليه إلى الأبد أن يكون حرّاً » .

وليست هذه هي نهاية أزمة المنتحى العربى فى مصر . مأساة كمال عبد الجواد ليست امتداداً لثراث هائل من الشك ، فلقد عاشت حضارتنا فى عصور ازدهارها وانحطاطها على السواء داخل دائرة « نعم » . وليست خطرات أبى العلاء أو نظرات ابن رشد وغيرهما بكافية لأن تعد ثرائها حضارياً فى الشك . بالإضافة إلى أن طبيعة الشك فى شخصية كمال أقرب إلى الحيرة فى اختيار الحل الناجز المنقذ لحضارتنا من وهاد التخلف واللاديمقراطية منها إلى الشك كفلسفة كاملة قائمة بذاتها . وليس الإحساس بالعبث واللاجدى إلا حالة نفسية وليست موقفاً فلسفياً قائماً بذاته . لهذا كان الأساس فى موقف اللامنتحى الغربى هو اللاتناء والرغبة الشديدة فى الاتناء ( فهو شخصية منقسمة على ذاتها كما نرى فى ماتيو الذى يمثل بطولة العصر التراجيدى فى الغرب ) بينما الأساس فى موقف كمال عبد الجواد هو الاتناء والرغبة الطارئة عليه فى اللاتناء هى تجسيد لأزمة الحرية . فالنهضة الفكرية التى اشتعلت فى بلادنا منذ حوالى نصف قرن باستقبال الكشوف العلمية والفلسفية من أوروبا استقبالا جاداً ، لم تصل بعد فى تفاعلها مع واقعنا الحضارى إلى الدرجة التى تتيح لنا خلق تيار فلسفى أصيل يتخذ من الشك أساساً عضوياً له .

ذلك أن انتشار نظرية داروين وأبحاث فرويد ودراسات فريزر وغيرها من الاتجاهات التى اقتحمت حضارتنا منذ بداية القرن العشرين ، لم يكن فى استطاعتها أن تحضر فى ضمايرنا أخاديد مماثلة لتلك التى شقت لنفسها سبلا عميقة فى وجدان الإنسان الغربى وضميره . ويرجع هذا إلى عاملين رئيسيين :

أولهما : العامل الزمنى ، فنحن شعب عاشت حضارته آلاف السنين تحت وطأة السكون الغيبى ، ثم اخترقت هذه الحضارة مرحلة رائعة كانت فيها أمماً للعطاء العظيم ، وسرعان ما انقطع ما بينها وبين الأخذ والعطاء على السواء حتى عاد اتصالنا بالحديث بالحضارة الإنسانية حيث تبلغ ذروة نضجها فى الغرب .

وثانيهما : المشاركة الإبداعية الخالقة للمرحلة الحضارية الراهنة ، فنحن

— أبناء الأجيال المعاصرة — لم نعان عملية الخلق المريعة التي تصاحب نشأة هذه المرحلة من نمو الحضارة . لهذا نتجاوز كثيراً عن مقتضيات الواقع إذا قلنا بأن النصف قرن الأخير من سنوات النهضة كاف لأن يخلق ضميراً عربياً أساسه الشك الفلسفى بمعناه المنهجى العميق .

ولنأما الذى حدث فيما أرى هو الرفض التام لأحداث منجزات الحضارة الغربية من جانب الفئات اليمينية التى تعتمد على التخلف الحضارى فى بقائها ، أما الفئات اليسارية فقد تبنت أكثر جوانب هذه الحضارة تقدماً فى المستويين الفكرى والاجتماعى . ثم كان هناك ذلك الفريق الثالث الذى يمثل جيل نجيب محفوظ ، فتقبل عقائداً جميع هذه المنجزات الحضارية الجديدة ، ووقف عند عتبات الانهيار العقلى لا يحرك خطواته إلى السلوك العلمى . يربط بين هذه الفئات الثلاث بحيط هام هو أن التيارات الفكرية الجديدة لم تعلقهم فى فضاء الشك الفلسفى . فقد رفضها بعضهم متنبئاً إلى أكثر القوالب رجعية وتخلفاً ، وقبيلها البعض الآخر متنبئاً إلى أكثر . جوانبها تقدماً كحل ناجز لمشكلة التخلف وأزمة الديمقراطية ، ولم يرفضها الفريق الثالث ولم ينتم إلى أى منها بصورة إيجابية كاملة ، ولكن أعماقه المعادية للسلبية والهروب كانت تشده إلى الجانب المتقدم . ومعنى ذلك أن أزمة هذا الفريق الأخير لم تكن أزمة بين الشرق والغرب كما قال رياض قلندس . . بل كانت فى الحقيقة أزمة بين الشرق والشرق ، لم يكن الغرب ممثلاً فى حضارته العظيمة سوى أحد العوامل الهامة التى أسهمت فى صنع الأزمة . لم يشأ كمال عبد الجواد أن يتجاوز المسألة . كان يستطيع أن يتجاوزها بالانتهاء المطلق ، أو بازدواج الشخصية التى تخلق نماذج الضائعين والمضطهدين وهواة الطريق القصير والطريق المسدود والسراب . هذه النماذج التى سيعرض لها نجيب محفوظ فيما بعد بمنطق المتنبئ إلى المسألة . ولكنه المنتمى المأزوم .

هو المنتمى المأزوم حقاً ، فهكذا أكد كمال لرياض بأن مسألة الإيمان ما تزال قائمة بلا حل ، ولكن المعركة لن تنتهى ولو لم يبق من عمره ثلاثة أيام . هو المنتمى المأزوم حقاً ، فهكذا ظل الانتهاء الإيجابى المتكامل حلاً عقلياً فحسب أو مجرد حلم يقظة ، يتجسد لحظة ما فى شخصية أحمد شوكت ، ولحظة أخرى فى شخصية

رياض قلدس ، حيناً في بدور ، وحيناً آخر في شخصية سوسن . هو المتسمى المأزوم حقاً ، فهكذا يظل كمال تعبيراً عن البرجوازية الصغيرة ، أنا يكون التعبير الرومانسى وأنا آخر يكون التعبير التجريبي ، وأنا ثالثاً التعبير الرمزي . هو المتسمى المأزوم حقاً الذي يغضب إلى جانب الشعب من استعلاء صديقه حسن ، والذي يشعر هو نفسه بالاستعلاء على صديقه فؤاد .

والمتسمى المأزوم لا يتجاوز مأساته ولا مأساة مجتمعه وحضارته . فهو لا يتسمى ولا يضيع ولا يستشهد ولا يتساقى . ولكنه يحترق قلب المأساة ، ينفذ إلى صميمها حتى النخاع . يعيش في جوهرها ، ويستقر في أوتونها .

لهذا يتساءل ذلك الذي يعيش لامعقولية الوجود بعقله « وإذا لم يكن للحياة معنى فلم لا نخلق لها معنى ؟ ربما كان من الخطأ أن نبحث في هذه الدنيا عن معنى بينما أن مهمتنا الأولى أن نخلق هذا المعنى » . إذن فتمة انقلاب خطير في حياة كمال يوشك أن يقع كما يهمس لنا الجزء الآخر من روحه وعقله : رياض قلدس . سبق له أن اعترف لنا بأنه يعاني من انقسام الشخصية ، وبأنه من جيل الأزمة ، وبأنه ينشد وحدة منسجمة لتناقضاته . وبها هي ذى بداية الانقلاب تعلن عن نفسها « بحسن به قبل أن يحرك يده للكتابة عن الله والروح والمادة أن يعرف نفسه ، بل شخصه المفرد ، كمال أفندي أحمد ، بل كمال أحمد ، بل كمال فقط ، حتى يتسنى له أن يخلقه من جديد » . وبها هي ذى الخليقة الجديدة تعلن عن نفسها في هذه الصورة الدقيقة التي أكد عليها نجيب محفوظ بخطوط واضحة . فقد تم اعتقال أحمد وعبد المنعم . وفي قسم البوليس قال أحمد لنفسه « إن موقفاً إنسانياً واحداً هو الذي جمعنا على اختلاف مشاربنا في هذا المكان المظلم الرطب ، الأخ والشيوخ والكبير والسارق على السواء كلنا واحد على تفاوت في قوة المناعة ولون الحظ » . هذه الصورة الدقيقة التلوين لمأساة مصر في الحرية تقول إن كمال عبد الجواد ، المتسمى المأزوم ، لم يعد له مكان في الصورة . . بينما الصورة هي جماع أزمته كلها ، هكذا حدث أحمد نفسه مرة أخرى فقال : « الحق أن الإنسان قد يسعد بما هو زوج أو موظف أو أب أو ابن ولكنه مقضى عليه بالتعاب أو بالموت نفسه بما هو إنسان . وسواء أقضى عليه بالسجن هذه المرة أم أطلق سراحه

فباب السجن الغليظ المتجهم هو ما يترامى لعينيه في أفق حياته . وعاد يتساءل : ماذا يدفعني في هذا السبيل الخطير الباهر ؟ . إلا أنه الإنسان الكامن في أعماق ، الإنسان الواعي لذاته المدرك لموقفه الإنساني التاريخي العام ، وأن ميزة الإنسان على سائر المخلوقات هي أنه يستطيع أن يقضى على نفسه بالموت بمحض اختياره ورضاه . . . وشعر بالرطوبة في ساقيه والإعياء يتخال مفاصله ، وكان الشخير يتردد في الأركان بإيقاع موصول ، ثم لاحت خلال قضبان النافذة الصغيرة طلائع النور وانبثقت رقيقة . . . أي أن تحقيق الذات هو تأكيد الجانب الإنساني منها .

هذا ما يقوله أحمد ، الوجه الآخر . الكمال الذي يمسد ذروة الأزمنة ، فهو الإجابة الشافية على تساؤل كمال « لعلك تقول غداً يحق أن الموت استأثر بأحب الناس إليك ، ولعل عينيك أن تلمعا حتى يزجرك المشيب ، والنظر إلى الحياة كمأساة لا يخلو من رومانتيكية طفلية والأخضر بك أن تنظر إليها في شجاعة كدورما ذات نهاية سعيدة هي الموت . ثم سائل نفسك لإلام تضيق حياتك هباء ؟ إن الأم تموت وقد صنعت بناء كاملاً فإذا صنعت أنت ؟ » . لهذا يتراجع أحد طرفي المعركة في « عقل » كمال و « روحه » حين يجيب : « كثيرون يرون أن من الحكمة أن تتخذ من الموت ذريعة للتفكير في الموت ، والحق أنه يجب أن تتخذ من الموت ذريعة للتفكير في الحياة » . وتراجع خطوة أخرى حين أخذ يردد بينه وبين نفسه أن التصوف هروب كما أن الإيمان السلبي بالعلم هروب « وإذن فلا بد من العمل ، ولا بد للعمل من إيمان ، والمسألة هي كيف نخلق لأنفسنا إيماناً جديراً بالحياة . . . ويظل التراجع في خطوات منتظمة ، كلما تجسدت في غيخته صورة السجن وابن شقيقته أحمد شوكت ، فيقول برثاء « يجب أن تعبد الحكومة أولاً كي تعيش مطمئناً » ويتساءل بمرارة « متى يعامل المصريون كالأدمنين ؟ » ويقرأ من ذاكرته كلمات أحمد « نعم » ، قال لي أن الحياة عمل وزواج وواجب إنساني عام ، وليست هذه المنامية للحديث عن واجب الفرد نحو مهنته أو زوجة ، أما الواجب الإنساني العام فهو الثورة الأبدية ، وما ذلك إلا العمل الدائب على تحقيق إرادة الحياة ممثلة في تطورها نحو المثل الأعلى .



الثورة الأبدية . . . أخيراً ؟ أجل ، ذلك هو منهج الانطلاق اللانهائي الذي يحترق به المنتمى المأزوم قلب المأساة » قال : إني أؤمن بالحياة وبالناس وأرى نفسي ملزماً باتباع مثلهم العليا ما دمت أعتقد أنها الحق إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب ، كما أرى نفسي ملزماً بالثورة على مثلهم ما اعتقدت أنها باطل إذ النكوص عن ذلك خيانة ، وهذا هو معنى الثورة الأبدية » . المنتمى المأزوم يقوم بتصفية تاريخية هائلة لما شاب جوهره الأصل من شك طارئ وحيرة وعذاب . . . ومن ثم تنتهى السكينة ، آخر سطور الثلاثية الكبيرة ، ونحن نستمع إلى دقات البطل التراجيدى العظيم - كمال عبد الجواد - وهو يعيش بكل عقله وقلبه ، بكل ذرة فى كيانه المنقسم ، يعيش مع الصوت الغالب على أعماقه ، مع جوهره النقي الأمين ، مع أحمد شوكت فى معتقل الطور » إني أؤمن بالحياة ولنأس هكذا قال : وأرى نفسي ملزماً باتباع مثلهم العليا ما دمت أعتقد أنها الحق إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب ، كما أرى نفسي ملزماً بالثورة على مثلهم ما اعتقدت أنها باطل إذ النكوص عن ذلك خيانة . وقد تسأل ما الحق وما الباطل ، ولكن لعل الشك نوع من الهروب كالتصوف والإيمان السلبي بالعلم فهل تستطيع أن تكون ثائراً أبدياً ؟ » . . . وأجاب نجيب محفوظ فى حياته الفنية والفكرية والعملية إجابات واضحة .

## الفصل الثاني

### ملحة السقوط والانهيار

« الأصل في موقف الإنسان من عقيدة ما أن يكون معها أو ضدها وبخاصة إن كانت العقيدة قائمة من قديم ، وعلى ذلك فالموقف المحايد منها يعنى أن صاحبه غير محايد تماماً . ولكنه يصطنع حيلة أو أسلوباً من التعبير ليجعل رأيه ضمن الحقيقة الموضوعية وليس صوتاً مباشراً » .

هكذا يحدد نجيب محفوظ معنى الانتهاء الفنى . الوسيلة التعبيرية لتجسيد هذا المعنى هى الاختيار . لذلك نحن نستقبل أعمال نجيب الروائية منذ بدأ يكتب « القاهرة الجديدة » عام ١٩٣٨ وفى أيدينا هذه الاعتبارات : لقد تحول عن الإيماءات الحية فى قصصه ذات الرداء القرعوى ، إلى اللقاء المباشر مع الواقع المعاصر . تخير من قطاعات هذا الواقع شريحة البرجوازية الصغيرة فى مختلف مراحل تطورها من جهة ، وفى شتى درجاتها الاجتماعية والاقتصادية من جهة أخرى . استقطب الجانب المأساوى فى حياة المجتمع بصفة عامة ، وفى التكوين الداخلى فى حياة هذه الطبقة بصفة خاصة . هذه الاعتبارات لا تشكل مضموناً ما يقدر ما تشكل منهجاً فى التعبير . والانتهاء قضية اجتماعية تحدد مسارها الصياغة الجمالية . والمأساة بمعناها الفنى واتجاهها الفكرى هى الضابط الحقيقى لانتهاء الفنان أولانتهائيته . أى أن الكاتب الأوروبى المعاصر يناقش مأساة المصير الإنسانى الكبرى ومع ذلك فهو لامتمى . لأن مناقشة المأساة الوجودية فى ذاتها تم على المستوى الفردى فقط . والانتهاء عند الفنان الغربى موقف طبيعى فى مواجهة حضارة بلغت ذروة تألقها الاجتماعى والتكنولوجى . أما الكاتب العربى ، فالمأساة الاجتماعية فى بلاده تجعل من الانتهاء قدره . لهذا ينبثق معنى المأساة فى أدب نجيب محفوظ من وجهة نظر المتتمى إلى المأساة .

والمأساة في حياة الشعب المصري عميقة الجذور . ولا شك أن العنصر المأساوي في حياة البشر جميعاً هو العنصر الغالب على وجدانهم منذ كانت هناك حياة . غير أن تاريخ هذه المنطقة من العالم كان يرسب في أعماقنا عبر العصور إحساساً طافحاً بمرارة الحزن وعار الهزيمة . ولا شك مرة أخرى ، أن هذا الإحساس الخاص بشعبنا قد تولد جانب كبير منه ، من خلال الإحساس البشري العام ، أو أن الشعور الإنساني العام بمأساة الوجود الشاملة ، كان القاعدة الأساسية التي بنيت فوقها على طول الأجيال ، التراجيديا المصرية .

وكان لتوفيق الحكيم فضل الريادة في التمييز بين فكرة المأساة عند المصريين وفكرتها عند اليونان ، فقال إن الزمن هو العمود الفقري للتراجيديا المصرية بينما القدر هو المحور التراجيدي في أدب الإغريق . وليس هذا التقسيم مخطئاً ، ولكنه عام . فالإنسان قد عبر عن أزمته مع المجهول ( الذي يواجهه بوجود غير مبرر ومصير بشع هو الموت ، الأمر الذي يجعل من الحياة عبثاً في عبث ) ، عبث الإنسان عن هذه الأزمة في ثلاث مأساويات رئيسية : القدر اليوناني ، والزمان المصري ، والخطيئة المسيحية . وتشابهت فكرة العذاب والبعث بينها جميعاً . بل إن الرموز الأسطورية كطائر العنقاء أو الفينيق أو تموز أو المسيح ، تؤرخ في جوهرها لدلالة واحدة تجمع بين المأساوي الثلاث ، ذلك أن المقصود بالقدر أو الزمن أو الخطيئة الأصلية ، هو المطلق في علاقه بالنسبي ، أو الحقيقة في محاولات التعرف عليها . وهذه كلها ليست إلا وجهاً واحداً للصراع البشري الذي لا يقتصر على أزمة الإنسان مع الطبيعة ، بل يتجاوزها إلى أزمته مع المجتمع . والمأساة الاجتماعية في مصر هي التي تميز التراجيديا المصرية عن غيرها بمساق أخرى لا يفيد معها تعميم تسميتها بمأساة الزمن .

واعتقد أن العنصر الاجتماعي في المأساة المصرية هو الذي دفع بها إلى البقاء ، أو الطفو على تاريخنا الأدبي الحديث . فلا نستطيع أن نفصل بين « أهل الكهف » والمرحلة السوداء في حياتنا السياسية التي رافقت صدورها ، كما لن نستطيع الفصل بين أعمال نجيب محفوظ التي بدأ كتابتها منذ ١٩٣٨ حتى عام ١٩٤٤ حيث كانت الحرية هي القضية الأساسية طوال هذه الفترة المظلمة . أما المأساة اليونانية فقد

توقفت تماماً عن التعبير عن نفسها بعد قيام مسرحها العظيم ، كما أن المأساة المسيحية قد مبعث جوهرها الذى تكمن عظمتة فى الصليب كرادف لروعة الإصرار ، لاكتفاء للعالم كما تكمل الأسطورة . إن التقاليد الديمقراطية فى المجتمع اليونانى القديم ، لم تخلق قضايا اجتماعية ملحة ترتفع إلى المستوى التراجيدى . وعند ما انتقلت المأساة اليونانية إلى الآداب الأوربية كانت المسيحية - بخطيئتها الأصلية - أسبق إلى وجدان الإنسان الغربى . . فنشأت التراجيديا فى أوربا وهى مزيج من التقاليد الإغريقية فى الدراما ، والإحساس العميق بالمأساة المسيحية . إلا أن هذا المزيج لم يستمر طويلاً أمام الثورات التى اجتاحت أوربا بعد العصر الوسيط فى مجالات السياسة والاقتصاد والعلم والفلسفة والفنون . حتى إن التراجيديا المعاصرة فى أوربا وأمريكا تكاد لا تستمد أصولها من المأساة اليونانية أو المسيحية بالرغم من اعتمادها على الرموز الكثيرة فيهما .

أما فى مصر ، فالأمر مختلف تماماً . إذ تسببت الظروف الموضوعية المحيطة بوادى النيل فى قيام السلطة المركزية المهيمنة على كافة أرجاء البلاد . فن سهولة المواصلات « النهر » إلى عدم وجود حواجز طبيعية بين مناطق الوادى ، إلى الدورات الزراعية المنتظمة ، كل ذلك ساعد على أن يكون فى استطاع الحكومة المركزية السيطرة الكاملة على جميع الأنحاء ، كما ساعد الغزاة على توطيد دعائم حكمهم . . مما حرم مصر على طول تاريخها من نعيم الحرية . ونتج عن هذا الحرمان الطويل من الحرية أن استضافت المأساة المصرية فى وجدان الأجيال ، مجموعة هائلة من العقد ومركبات النقص تأصلت فى كياناتنا شعوراً عميقاً بالأسى والخزن ، جعل المثل الشعبى يدعنا نتوقف إذا ضحكنا كثيراً لنقول « اللهم اجعله خيراً » . . . لهذا يمكن القول بأن جوهر المأساة المصرية ، هو الحرية .

ولا شك أن شعوب العالم أجمع قد عانت من ويلات العبودية عبر العصور ، ولكن الشعب المصرى من بينها جميعاً ينفرد بتاريخ مستمر الحلقات كانت الحرية خلاله هى القضية الرئيسية ، كما كان الشعور بالمأساوى بها بمثابة مادة اللحم القابضة على هذه الحلقات كلها . وبالرغم من ذلك فإن تسميتنا للمأساة المصرية بمأساة الحرية ، ليست إلا عنواناً يحتاج إلى تفصيل ، والتفصيل يعيدنا إلى بداية الحديث .

نعود إلى بداية الحديث ، لنفرق بين المأساة من ناحية ، ولنبحث تفاصيل المأساة المصرية عند نجيب محفوظ من جهة أخرى .

فالمأساة الإنسانية هي الصراع غير المتكافئ ، بين الإنسان والطبيعة، وبين الإنسان والمجتمع . ولا كان هذا الصراع هو السمة الأساسية لتاريخ البشر، فإن الحس المأساوى هو اللون الغالب على بقية أحاسيسهم . ولقد ظل الفن منذ أول العصور ، محاولة الإنسان الدائبة لتجاوز المأساة بالتعبير عنها تعبيراً ذاتياً يحيط بمجمل الظروف الصانعة لها . لذلك كانت المأساة هي فن الإنسان الأول .

والكتب المؤرخة للمأساة اليونانية والمصرية تقول بأن هذا الفن قد نشأ بين أحضان المعبد القديم ، بين طقوسه التى تمزج الرقص بالغناء بالموسيقى فى إيقاع دينى موحد . وتقول هذه الكتب أيضاً إن شهماً قوياً بين الأساطير فى التراجيديات المختلفة يؤيد وحدة المصدر المأساوى فى حياة الشعوب ، ويدعم وحدة القالب الفنى الأول الذى استوعب هذه التراجيديات وهو الدراما . فما أشبه ديونيزوس إله الخير اليونانى بأوزوريس إله الخير المصرى ، وما أشبه العلاقة التبعية بين الإنسان والآلهة عند الإغريق والمصريين القدماء واليهود على السواء ، وما أشبه بطولات التضحية والفداء بين بروميثيوس وهيزيف وأوديب وأوزوريس والمسيح . وجوه الشبه هذه فى البناء الأسطورى تقابلها وجوه أخرى فى دلالات الخير والشر والمعرفة (ويلاحظ هنا أن المأساة المسيحية هى امتصاص للتراث العبرى الذى جعل من الخير والشر قضية المعرفة الرئيسية ، وجاء الصليب بعد ذلك ليضيف قضية الفداء والخلود . بينما نجد أن المأساة اليونانية تجمع بين هذه العناصر جميعاً فى قضية واحدة ومن تراثها الخاص . وقد تفرعت عن هذا الاختلاف بضع مشكلات . فأوديب يرمز للخطيئة والمعرفة والفداء فى وقت واحد، بينما المسيح هو آدم الجديد ، وأوزوريس يحسد قضايأ أخرى ، وهكذا ) .

أقول إن أوجه الشبه هذه — بمقدماتها ونتائجها — هى التى وحدت المادة الأساسية للصراع فى جميع المآسى : فالله عند اليهود خلق الإنسان على صورته

ومثاله ، والمسيحية جعلت الله إنساناً بالفعل ، والآلهة اليونانية كانت كالبشر تماماً ، هذه المادة الأساسية أدجت الفن بالدين ، فقد تداخلت عناصرها تداخلاً شديداً : الرقص حول قبور الموتى ، فإنشاد الشعر الجنائزى ، والموسيقى المرافقة للرقص والشعر . . كل ذلك مهد لأن تكون الدراما الشعرية هى البناء التراجيضى الأول ، والاعتماد فى البعث هو المحور المشترك بين معظم الأبنية التراجيضية . والمظاهر البدائية لذلك أن الناس - فى اليونان القديمة - كانوا يتنكرون ويتظاهرون بقتل واحد منهم والاستعداد لتشييع جنازته ، ثم يبعث من جديد . ويرجح بعض المؤرخين أن هذه الحركات التمثيلية كان يقصد بها مناداة إله الخصب الذى يموت فى الأسطورة ليعث فى زرع أو محصول جديد ، أى أن جوهر المأساة كان قتل إله أو بطل وبعثه مرة أخرى<sup>(١)</sup>.

ولعل الطبيعة التى نشأت عليها الديانة اليونانية فى كونها بعيدة عن الوساطة بين الآلهة والبشر ( فلم تصل هذه الديانة إلى الناس بواسطة الأنبياء أو الرسل والقديسين أو على يد فئة معصومة من الخطأ ) ، لعل هذه الطبيعة هى التى حررت فن التراجيضى من أحضان المعبد والحفلات الدينية وخرجت بها إلى نطاق الواقع والمشكلات الراهنة والبطولات البشرية الصرفة . من هنا تطورت المأساة اليونانية من كونها شعراً خالصاً - بل عبارة عن وحدة متكاملة من الأشعار الغنائية تلقى بالحوقة وعبارات من الشعر المنثور يتباحث الممثلون فيما بينهم - إلى أن أصبحت « تقليداً لحدث جدى كامل له جلاله ، فى لغة منمقة بكل أنواع المحسنات الفنية ، وهذه الأنواع توجد فى أجزاء متفرقة من المأساة ، وذلك الحدث يأتى بأسلوب درامى لا قصصى ليظهر النفس عن طريق الخوف والشفقة تطهيراً كاملاً » كما يقول أرسطو فى تعريفه للمأساة بكتابه ( فن الشعر ) . وتطورت الفكرة الرئيسية للمأساة فلم تعد موت البطل فحسب ، بل رد اعتباره بعد موته . ولكنها ظلت بالرغم من ذلك تصور شعب الإنسان أمام القدر وإن امتد التطور بها إلى أن يتحول الإنسان إلى إله إذا مورست به مختلف وسائل الظلم والتعذيب . ولذلك كان البطل التراجيضى هو الإنسان الذى تنصارع داخله قوى الخير والشر ،

(١) د. صقر خفاجة - المأساة اليونانية - مكتبة الأنجلو - ١٩٦٢ .

كما كان الشباب رمزاً للحياة والخصب. ولذلك أيضاً لم تكن ثمة قضايا اجتماعية ملحة ترتفع إلى المستوى التراجيدي (وإن لم يخل الكثير من المآسي اليونانية من مناقشة مشكلات البشر العادية) . فلم تتبكر عند اليونان قضية القضايا في حياة المصريين « الحرية » كحور للمأساة ، بل إن يوريلدس في إحدى مآسيه ( المستحيرات ) يجعل رسول طيبة يتساءل : « من الحاكم في هذه الأرض ؟ » فريد نسيوس قائلا : « الحاكم لا وجود له هنا ، إنها مدينة حرة ، وعند ما أقول حرة أعني أن كل فرد فيها يتناوب الاشتراك في الحكم ، وأن الغنى فيها لا يفوز بحق كان للفقير » . . وهذا هو الفرق الأساسى بين المأساتين اليونانية والمصرية ، فبينما كانت « المعرفة » أو الحقيقة أو القدر موضوعاً أساسياً في التراجيديا الإغريقية ، نرى هذا الموضوع يشكل عنصراً واحداً من عناصر التراجيديا المصرية .

ولقد كان للدكتور لويس عوض فضل الريادة في تحديد معالم هذه التراجيديا على صعيد الفن في كتابه حول « المسرح المصرى »<sup>(١)</sup> . وقد نلخص لنا ما سبق أن قاله الألب فرنسى دريتون<sup>(٢)</sup> من أن بواكير التمثيل الدينى في مصر القديمة كانت تشير إلى مأساة عميقة يمسك فيها الإنسان مشعلاً وقضيباً من الفخار ثم « يطحن » ليه بنفسه ويكسر عمود الفخار بنفسه دلالة الاستسلام للمصير الأكبر » كما يقول لويس عوض مفسراً الشعلة بالروح . وقضيب الفخار بالجدس ، وأن بطل هذه المسرحية هو الإنسان الذى تهيه المقادير الجدس والروح ، ثم تسلبه إياهما فيقدم على هذا الفعل وهو منتحب لا يعرف فيما أخذ وفيما أعطى ، ثم يقذف بوجوده إلى قاع البحيرة . وربما كان إلقاء الجدس في البحيرة تعبيراً عن فكرة الخلاص الأبدى أو الولادة الجديدة وبداية الحياة الثانية . غير أن مأساة أوزوريس إله الخصب المعذب ، وهى أم التراجيديا المصرية ، تتحدد ملامحها بأن تولد لإيزيس وأوزوريس خارج الزمن ومن قصتهما مع ست تخرج ملحمة الصراع بين الخير والشر ، ومأساة إله الخصب الذى تنوح عليه مصر كلها بعد الحصاد ، وتحتفل بمقدمه مع الربيع . أى أن للمأساة المصرية وجهين : الوجه الاجتماعى للحرية ، والوجه الوجودى

(١) دار إيزيس لشرب بالقاهرة - ١٩٥٤ .

(٢) قام الدكتور ثروت عكاشة بترجمة النص الكامل ، ونشرته دار الكاتب العربى بالقاهرة ١٩٦٧ .

للحرية . فإذا كان جوهر المأساة هو الحرية بشكل عام ، فلماذا تبلور في شكلها التفصيلي بالخبز والجنس والمعرفة . ولذلك تحولت التراجيديات في مصر القديمة من الشعر الغنائي الخالص إلى الدراما الشعرية فقد كان أوزوريس بطلاً مقيداً ، ممزقاً ، وكان التقيد والتمزيق عقاباً على خطيئة محددة تلتقي عند معنى الحرية ، وتتفرع إلى معاني الخبز والجنس والمعرفة ، وبهذا تشتمل على الوجهين الاجتماعي والوجودي للحرية كتعبير متكامل عن جوهر المأساة المصرية . على هذا النحو تفرد أوزوريس ببطولة تراجيدية خارقة فهو يحمل بين جنبيه بذور الخير والشر في صراع معقد ، وهو وحده محور الصراع ، هو نفس منقسمة على ذاتها ، هو إنسان في حرب مع نفسه . ويرجح الكثيرون أن مأساة أوزوريس كائنة في شهوة الخلق أو الرغبة في الألوهية ، ولذلك كانت خطيئته هي أنه إله الخصب ، وإله الخصب بالضرورة إله خاطئ وإله الخصب بالضرورة إله معذب ، كما يعلمنا فريزر صاحب ( الغصن الذهبي ) . وقد انحط المسرح المصري يوم أصبح أوزوريس إله الخصب بطلاً بلا خطيئة ، وإلهاً للخير ، وتحولت مأساة الخلق والإخصاب إلى ملحمة طويلة بين إله الخير وإله الشر . ولعل القيمة الحقيقية لكتاب الدكتور لويس عوض تكمن في التفرقة بين الدراما والملحمة ، فهو يقرر « أن مصر لم تكن فريدة في هذا الانحراف فقد انحرفت أوروبا كلها نحو أثنى عام بين انهيار المسرح اليوناني وظهور مسرح الرينيسانس . تحولت عن أدب المسرح القائم على فكرة البطل المعذب إلى أدب الملاحم القائم على فكرة البطل المنتصر ولعل ازدهار الملحمة المصرية في العصور الوسطى امتداد لهذا التحول الأصيل » . . . ومعنى ذلك أن ثمة فرقاً أساسياً بين البطولة التراجيدية والبطولة الملحمية ، الأولى صراع داخلي في ذات البطل والأخرى صراع خارجي بين ذاتين . ومن هنا يقول لويس : « لسنا نرى للبطل أوزوريس من خطيئة إلا وظيفته وهل في الدنيا أكبر من خطيئة الإخصاب » .

ولا بد من الاستطراد في التفرقة بين الدراما والملحمة ، فالإيمان بالخبز كما يقرر مؤلف « المسرح المصري » هو المصدر الأول للفكرة المسرحية بينما الإيمان بالاختيار هو المصدر الأول للفكرة الملحمية . ذلك أن الإيمان بالاختيار يجعل



صراع الإنسان في هذه الحياة لا مع نفسه ، بل مع قوى خارجية هي الشيطان ، فالأصل في الملحمة أنها صراع بين الله والشيطان « هكذا علمنا دانتى وملتون » . والحضارة الزراعية تقوم على الحكم المطلق والاختيار في نفس الوقت ، لأن قانوناً واحداً أساسياً ثابتاً يحكمها هو قانون العدالة في السماء والأرض « فبالعدالة وحدها تدور آلة الكون وتدور آلة المجتمع ، والعدالة لا معنى لها إلا إذا كان كل ما في الوجود مختاراً ومشئولاً عن اختياره » كما يذهب لويس عوض . ولذلك كان الإحساس الملحمي هو الغالب على التكوين التراجيدي للمجتمع المصري ، فهو مجتمع زراعى يؤمن بأن الله أعطانا عقلاً نتميز به بين الخير والشر ، وهناك أخيراً الثواب والعقاب . لهذا لم ينتج هذا المجتمع مسرحاً عظيماً بالرغم من النواة التراجيدية الرائعة التي اغتالها الدين المصري القديم بين جدران معابده ، وإنما أنتج الملاحم الشعبية الذائقة الصيت . وليس من الضروري — كما يقول لويس عوض — أن تكون الملحمة شعراً يروى رواية « ولقد تكون نثراً لا يروى شيئاً يخرج منه المقال النزالي مثلاً كما نرى في أدب السياسة ويخرج منه القصص الأخلاقي الذي لا يعالج الحياة كما هي ، ولكن يعالجها لينصر الفضيلة أو لينصر الدين أو لينصر المعبد في الأرض أو لينصر أى شيء في الوجود » .

هذه الكلمات تبدو أهميتها البالغة ، ونحن بصدد إحدى مراحل تطور المسألة المصرية على يد نجيب محفوظ ، تلك المرحلة الواقعة بين أعماله ذات الرداء الفرعوني ، والثلاثية . فالحس المأساوى عند هذا الفنان بدأ مع لقاءه المباشر بالواقع المعاصر في « القاهرة الجديدة » لأن الرداء الفرعوني في أعماله الأولى لم يكن إلا إطاراً فنياً لبحث الفكرة المصرية أثناء الكفاح الوطنى ضد الاحتلال البريطانى . فلم تستوعب تلك الأعمال جوهر المسألة المصرية كما بدت في أعماله التالية ، السابقة على الثلاثية . والثلاثية . أعلنت ميلاد البطل التراجيدي في الرواية المصرية . أما ( القاهرة الجديدة ، خان الخليلي ، زقاق المدق ، بداية ونهاية ، السراب ) فهي التجسيد الملحمي للمسألة المصرية كما رآها نجيب محفوظ على ضوء التحرير ، السابق للملحمة . أى أن هذه المجموعة من الروايات — وقد كتبت منذ عام ١٩٣٨ إلى عام ١٩٤٣ — هي خلاصة التجربة المأساوية في مصر من خلال التجربة العالمية ، وظهور التاريخ المصري ،

والعربى ، والبناء الاجتماعى المعاصر لتجيب محفوظ . هذه المجموعة من الروايات تشكل فيما بينها سلسلة محكمة الحلقات الملحمة السقوط والانهيار ، عمودها الفقرى مأساة الحزينة ، مأساة الخبز والجنس والعرق .

من هنا تكون ملحمة نجيب محفوظ حصيلة التجربة التراجمية على الصعيد التاريخى للإنسان بشكل عام . وإذا كانت المأساة الرئيسية الثلاث تلتقى فى جوهرها عند حدود متشابهة فإن المأساة المصرية تختزن فى أعماقها هذا الجوهر الشامل لأحزان البشر ، وتضيف إليه عبر تاريخها الخاص ما يتسم به الحزن المصرى من صفات متفردة . فلا ريب أن هذه المنطقة من العالم قد تأثرت كغيرها بالمأساة المسيحية ، بل إن هذا الدين عاش فى مصر أكثر من ستة قرون ، ولا تزال بضعة ملايين يؤمنون به إلى الآن ، وبالتالي فإن مأساتنا الخاصة التى انبثقت مع مصرع أوزوريس قد تجاوزت مع صلب المسيح . فالتاريخ البشرى عند المسيحية مأساة تنهى بالصليب وآلامه . والضمير البشرى - كما يقول جان فرابييه<sup>(١)</sup> وجوسار - موطن لنزاع لا يفتأ يتجدد بين الإنسان القديم الذى يرزح تحت نير الخطيئة الأولى والإنسان الجديد الذى خلقه التعميد خلقاً آخر ، فالكنيسة هى التى « وجدت فيها البشرية هذا النوع من القلق الذى تبحث عنه فى المسرح » على حد تعبير جوليان بندا ، ولو أنصف لقال مع فرابييه وجوسار إن كل الأديان درامية الروح ما دام الإنسان فيها يواجه مقدوره . المأساة المسيحية تختلف عن المأساتين المصرية واليونانية فى اتخاذها من البشرية كلها مادة رئيسية للدراما . ومع أن الخطيئة فالتكفير فالفقران هى الحلقات الثلاث فى كل مأساة ، إلا أن هذا الثلاث يتكسب فى المسيحية دلالة التعميم والشمول على الجنس البشرى كله . أى أن المأساة لا تتم على المستوى الفردى - الرامز فى نفس الوقت إلى الإنسان - كما نرى « مأسى اليونان والمصريين وإنما تعالج قصة البشرية مباشرة . ففى تمثيلية « آدم » التى توجد مخطوطتها الوحيدة فى حوزة مكتبة « تور » - ويرجع تاريخها إلى نهاية القرن الثانى عشر ، ومؤلفها مجهول الاسم - تشمل التمثيلية على ثلاثة أجزاء : سقوط آدم وحواء ، ومقتل هايل على يد قابيل ، وموكب الأنبياء لإعلان قدوم المسيح . سوف نكتشف أن

(١) « المسرح الدينى فى الصور الوسطى » - ترجمة الدكتور محمد القصاص - المؤسسة المصرية العامة للنشر - ١٩٦٣ .

فكرة القدر اليوناني غير المبرر ، تكاد تختفي ، وتحتل مكانها فكرة الخلود .  
ينادى الإله آدم ، « ستابع حياتك كلها في الانشراح ، متدوم إلى الأبد ، ولن  
يعتريها القصر » وفي مكان آخر « لن نموت ، لن يعتريكما المرض » ، « لن تخشى  
الموت » . . هذا الإحساس العميق بعنصر الزمن والديمومة واللاموت قد تأثرت به  
التراجيديا المصرية أيما تأثر . المسيحية أيضاً تضيف فكرة أن الإنسان مركز  
الكون « لأن العالم بأسره سيكون تحت إمرتكما » ، وفكرة الاختيار « وأمامكما  
سأضع الخبز والشر كليهما » وهي الفكرة المحورية في الحضارة الزراعية . تلى ذلك  
مباشرة فكرة الفرد « فإذا فعلت ذلك بعلت عن طريق الخطيئة » فالخطيئة هي الرد ،  
والعرفة هي الخطيئة « إن أكلت من الشجرة مت من فورك » وفقدت حبي ، وأصبحت  
تعس المصير « ولكن الشيطان يقول شيئاً آخر : « إنك منزّه عن الموت » ، « إنها  
شجرة المعرفة » ، « سيرفع الغطاء عن عينيك في الحال » ، . . . « لن تعود في حاجة  
إلى خوف ربك في شيء » ، بل ستصبح ندّاً له في كل شيء » . والإنسان يرهّب  
« القناء » ، ولكنه يتوق لأن يكون ندّاً للمطلق . لهذا يأكل آدم من الشجرة ،  
وفي الحال يعرف خطيئته : « لقد مت الآن » ، « الآن عرفت معنى الخطيئة » ،  
« لا بد أن أهوى إلى قاع الجحيم حتى يأتي من يخلصني » . ويلاحظ جان فريبسيه  
وجوسار أن آدم هنا يعبر عن أمله في الخلاص ، ولكنه لا يوجه كلمة استعطاف واحدة  
للرب . غير أن آدم لا يلبث أن يواصل : « الآن أصبحت ضائعاً ، لن يستطيع  
إنسان حتى أن يخلصني مما أنا فيه ما لم يتدخل إله الجلال » ، « لن يستطيع أحد  
أن يقدم لي يد العون إلا الابن الذي سيخرج من أحشاء مريم » ، « لا أدري  
ماذا سيحل بنا بعد أن فقدنا إيماننا بالله » ، « ليس لي إلا أن أموت » .

هذا هو الصراع بين المأساتين المسيحية والمصرية ، فالشيطان  
هو سث ، أما أوزوريس فهو المسيح وآدم معاً « لقد صورتك على صورتي بكل  
دقة » ، هكذا يعتب الله على آدم . لذلك « ملعونة الأرض التي تبني أن تبلر فيها  
قمحك ، إنها لن تحمل ثماراً من أجلك . إنها ملعونة تحت يدك » ، ومن العبث  
أن تحاول استئثارها من أجلك . ستصبح عقيماً ، ولن تنتج إلا الشوك والحسك ،  
وستصبح بلدورك ملعونة تحت الحكم الذي قضى به عليك ، ولذا سيعتريها الفساد .

بالكد والنصب ستأكل خبزك ويعرق جبينك طوال الليل والنهار ستعيش ، ، أما حواء « ستحملين أولادك كرهاً وستلدنهم كرهاً ، وسيقضون كل حياتهم غارقين في بحر من القلق . هذه هي الآلام ، هذا هو الخراب الذي ألقيت بنفسك فيه ، أنت وذريتك . وكل من سينحدر منك سيكون على خطيئتك » ، ولهما معاً : « منذ الآن ستعرفان الجوع والتعب ، ستعرفان العذاب والألم خلال أيام الأسبوع جميعاً . وستكون إقامتكم فوق الأرض إقامة سيئة . ثم تموتون في نهاية الأمر ، ولا تكادون تذوقون الموت حتى تذهبوا إلى الجحيم من فوركم . ستكون الأرض مأوى أجسامكم ، أما أرواحكم ، فإلى الجحيم مأواها حيث يقف لها الهلاك بالمرصاد » ، ويعود اللغز في المسيحية من جديد حين يأمر الرب أحد الملائكة بأن يقف على باب الفردوس « واحرص على ألا يحصل على القدرة أو الإذن بمس فاكهة الحياة بل سد عليه الطريق بهذا السيف المتوهج » . وتتكرر مأساة قاين وهابيل فيتأكد لدينا أن « الأرض خطيئة » في المأساة المسيحية ، فالله يقبل الخروف قرباناً ويرفض محصول الأرض . وكما لعنت الأرض بسبب آدم ، لعنها الرب ثانية بسبب قاين . ويتضح الرمز الجنسي للمسيح حين يأتي أشعيا بتلو نبوءته : « سيخرج من جذع يسى قضيب ، وتثبت من جذعه زهرة تحمل عليها روح الرب » ويقول : إن النبوة وجدت في « كتاب الحياة » وأنها ليست حلماً بل « رؤيا » . ويكمل أن العذراء تحمل « ثمرة الحياة » وتلد يسوع « الذي يخلص آدم من العذاب » ، وهذا ما يؤدي إلى إحياء « الأمل » . ويأتي المسيح فعلاً ، ليصلب ويموت فداء للعالم ، ثم يقوم من بين الأموات في اليوم الثالث ، ويصعد إلى السماء منتصباً للبشرية جمعاء .

• • •

لقد حاول أحد المفكرين السوفييت في كتاب له بعنوان : « أصول الدين » أن يرجع بالمسيحية كلها إلى مأساة أوزوريس مرجحاً أن شخصية المسيح لم توجد قط . ولسنا هنا بصدد مناقشة هذه الفكرة بالنفي أو الإثبات . غير أننا لا نتردد في القول بأن الجزء الحديث في المسيحية ( فالجزء الأول عن آدم هو امتصاص للتراث .نعبري ) قد تأثر تأثراً كبيراً بالمأساة المصرية . على أن هذا الواقع

لا يبنى تأثر المأساة المصرية في تطورها بالمسيحية . خاصة وأن مصر كانت في مقدمة البلدان التي استقبلت المسيحية منذ نشأتها تقريباً وظلت الديانة الرسمية بضعة قرون . فكان ثمة تفاعل حضارى بين الفكرتين المسيحية والمصرية ما تزال لها رواسبها في النفس المصرية عند المسيحي والمسلم على السواء . وربما كان الطابع الملحمي الذى ساد الآداب المصرية في العصر الوسيط هو نتاج التأثير المتبادل بين تراجميدية البطل المصرى أوزوريس - إله الخصب المعبود - وقصة الله والشيطان التى نقلتها المسيحية عن اليهود . وربما كانت هذه هى الجذور الفائرة في وجداننا الفنى التى أدت إلى ما يشبه القوضى في تاريخنا الأدبى الحديث . . .

فقد كتب توفيق الحكيم « أهل الكهف » ، أول مأساة مصرية حديثة في قالب درامى ، بغير أن يولد معها البطل التراجيدى . بينما أعلنت ثلاثية نجيب محفوظ ميلاد هذا البطل في القالب الروائى . ولم يحل هذا التناقض الفنى إلا في مسرحية « الراهب » حيث أعتقد أن « أبا نوفر » هو أول بطل تراجيدى في الدراما المصرية الحديثة . أما مجموعة أعمال نجيب محفوظ السابقة على الثلاثية فقد كانت ملحمة روائية لم تشمل على أية بطولة تراجيدية ، ولكن البطولة الملحمية فيها نسجت على نحو خاص متفرد . وسوف نتوقف عند هذه النقطة بالتفصيل فيما بعد . يهنا الآن أن نستأنف الحديث عن التيارات التى أسهمت في تطور المأساة المصرية إلى أن وصلتنا في القالب الملحمي .

• • •

بانتهاى العصر الوسيط وبداية عصر النهضة كان الأدب الشكسبيرى يصوغ التراجيديا الإنسانية على نحو مغاير للأصول الإغريقية والمسيحية على السواء . إن التراجيديا الشكسبيرية - كما يقول برادلى في كتابه المعروف بهذا الاسم - قد اشتركت مع أمسى اليونان في عنايتها الأساسية بشخص واحد ، كما أن الأحداث فيها تؤدى إلى موت البطل ، والقصة تصور الجزء المضطرب من حياة البطل ، وهى بالضرورة قصة عذاب ومصاب « يحلان بشخص بارز معروف ، وهما في حد ذاتهما من نوع لافِت للأنتظار . ويكونان عادة غير متوقعين ومتناقضين مع سعادة سابقة أو مجد غابر . . ويمتد أثرهما إلى أبعد من دائرة البطل بحيث يحملان

المشهد كله مشهد ويل ، وهما عنصر جوهرى فى التراجيديا ومصدر رئيسى للانفعالات التراجيدية وبخاصة عاطفة الإشفاق .

ولقد تطور معنى القدر عند شكسبير من كونه انقلاباً تاماً فى الحظ يحس الإنسان إزاءه بالعجز والعجز وبأنه العوبة فى يد قوة غامضة تبسم له فترة قصيرة ، ثم تصرعه فجأة فى كبريائه ، إلى أن أصبح البطل الشكسبيرى يهوى من قمة العظمة الدنيوية إلى الخضيض ولا يثير سقوطه إلا الشعور بالتناقض بين عجز الإنسان والقدر على كل شيء . ولم تعد الكارثة التراجيدية مقصورة على الحديث المفاجئ غير المبرر ، بل أصبحت هناك مجموعة من التصرفات تولد تصرفات أخرى وهذه الأخرى تولد غيرها أيضاً إلى أن تؤدى هذه السلسلة من الأفعال المتشابكة إلى كارثة بواسطة تسلسل لا مفر منه فيما يبدو . ( وإذا كان نجيب محفوظ قد تأثر بشكسبير كما أكد ذلك مراراً ، فإن هذه النقطة بالذات توضح مبلغ هذا التأثير ) . هذا يقضى إلى حقيقة تراجيدية هامة تقول بأن الأبطال أنفسهم هم علة مصائبهم . « وقصة أية تراجيديا شكسبيرية أو أحداها لا تتألف بالطبع من تصرفات أو أعمال بشرية فحسب . وإنما الأفعال هى العامل الأعظم . هذه الأفعال هى فى الأكثر تصرفات بكل معنى الكلمة ، وليست أشياء تؤدى فيما بين النوم واليقظة بل هى إتيان أفعال ذات طابع مميز . ولهذا يمكن أن يقال — بمثل هذا الصديق — إن محور التراجيديا يكمن فى فعل صادر عن خلق أو فى خلق يتمخض عن فعل .. » .

هكذا يقرر برادلى منطقاً إلى أن الصدفة أو القدر ليست إلا حادثاً — غير خارق للطبيعة — يندخل فى التسلسل الدرامى دون تدخل شخصية ما أو الظروف المحيطة بالظاهرة « هذا التصرف من جانب القدر هو حقيقة ، وحقيقة بارزة من حقائق الحياة البشرية ، ولهذا فإن استبعادها كلية من التراجيديا يعنى فى عرفنا التنكر للحقيقة بل فضلاً عن هذا ليست مجرد حقيقة . لأن يبدأ الناس طائفة من الأحداث ثم لا يستطيعون أن يحسبوا حسابها أو يسيطروا عليها ، تلك حقيقة مؤسفة » .

( وهذه هى النقطة الثانية التى لا يمكن تجاهل أن نجيب محفوظ قد تأثر بها إلى أبعد حد ) وقد أضاف شكسبير إلى الحقيقة التراجيدية أنها نتاج الصراع الداخلى

والصراع الخارجى معاً . ولعل هذه الإضافة لم تتحقق من قبل إلا فى التراجيديات المصرية ، حيث كان سث نموذجاً للقوى الخارجية ، وكان أوزوريس يحمل بين جنبه صراعاً داخلياً « بينا كانت التراجيديات الإغريقية المعاصرة مقصورة على الصراع الداخلى ، والمأساة المسيحية مقصورة على الصراع بين الله والشيطان ، ولذلك تحولت إلى الإطار الملحمى طوال العصور الوسطى » . . وهنا يفضل برادلى أن يستخدم تعبير « القوة الروحية » كرمز للصراع الخارجى والداخلى معاً ، كالخير والشر والمبادئ العامة والشكوك والشهوات والدسائس والأفكار ، وكل هذه تدفع البطل التراجيذى للسير فى اتجاه ما ، يعجز أحياناً عن مقاومة القوة التى تسوقه فى هذا الاتجاه مهما كانت النهاية مدمرة « ولا بد لمواجهة هذه الظروف من شئ قد يكون بوسع رجل أصغر شأنًا أن يحققه ولكن البطل لا يستطيعه . إنه يخطئ عن طريق التصرف أو التقاعس عن التصرف . وهذا الخطأ باتحاده مع أسباب أخرى يجلب عليه الدمار » . إن الحقيقة التراجيضية تتجاوز كثيراً حدود التراجيديات ، ولذلك فالانطباع الراسخ للمأساة عند شكسبير هو ( الضياع ) الذى يدعنا نحس بالشخصية وكأنها لم تأت إلى العالم إلا لتأتى هذا المصير المؤلم . ( والضياع هو أولى حلقات ملحمة السقوط والانهيـار عند نجيب محفوظ ، ونموذج الضائع يستمر عنده فى بقية الحلقات ) ، فالكل باطل هو شعار العزاء الذى لا يقود إلى معرفة السر أو حل اللغز ، لذلك يحسن استبداله بكلمات أراجون : عند ما يفتح الإنسان ذراعيه ليستقبل الدنيا ترتسم خلفه علامة الصليب .

من المسلم به - يقول برادلى - أن هذا الدبر أو اللغز لا يحل بلغة الدين . بل إن الفنان العظيم - كشكسبير - لا يملك سوى استقطاب عناصر المأساة فى موضوع صارمية ، فلا ينبغى أن نصف شريعة ما أو نظاماً أخلاقياً أو القوة العليا فى العالم التراجيذى بأية صفات خيرة أو شريرة أو حتى قدرأ محتوماً ، فلا يبدو الفرد مسيئاً إلى أية شريعة أو قوة عليا ، ولا يبدو ضحية لمجموعة من الظروف الخارجية « وهذان الرأيان يناقض أحدهما الآخر ولا يستطيع أى رأى ثالث التوحيد بينهما » ومن هنا يشتد التوتر التراجيذى ما دامت الشخصية ليست مجرماً يستحق العقاب ولا ضحية لمجرم آخر لا يعاقب . إنهم « مهما كانوا مخطئين فإن

خطأهم بعيد عن أن يكون السبب الوحيد أو الكافي في كل ما يلقون من عذاب .  
أو كما يعبر شكسبير في مسرحية « هملت » على لسان الملك قاتلا « أفكارنا ملك  
لنا . . أما نتائجها فليست من صنعنا » ، إنهم يتصرفون بحرية ، ومع ذلك فإن  
تصرفهم يكبلهم بالأغلال ، فهم لا يفهمون أنفسهم بخير مما فهموا العالم المحيط بهم ،  
ففي كل مكان من العالم التراجيدى نجد أن تفكير الإنسان عند ما يترجم إلى عمل  
ينقلب إلى ضده . ومهما يكن ما يحلم بعمله فإنه يحصل على أبعد الأشياء عن  
أحلامه . . يحصل على دماره هو شخصياً . ويستنتج برادلى أن هذا يجعلنا ندرك  
مدى عجز الإنسان ، ولكنه قلما يوحى بفكرة القدر ، ذلك أن الإنسان يبدو كأنه  
مبعث دماره . وهذا لا ينفي بالطبع أن ثمة عوامل مساعدة على تحقيق مصيره البشع ،  
هذه العوامل التى تدعنا نحس بأنه ( تمس الحظ بشكل فظيع ) . وهنا يطرح  
مؤلف التراجيديا الشكسبيرية <sup>(١)</sup> « مجموعة من الأسئلة ،

— إذا كان الناس يتصرفون وفق خصالهم ، فما الذى يبيهم بالمشكلة الوحيدة  
التي تقضى عليهم في حين أنها تكون خفيفة الوطء على شخص آخر ، والذى يجلبها  
عليهم ، يجلبها في اللحظة التي يكونون فيها أقل صلاحية لمواجهتها ؟ .  
— وما السبب في أن فضائل الإنسان تساعد في القضاء عليه ، وأن ضعفه  
وقصوره متشابك مع كل شيء بديع فيه إلى حد قلما نستطيع معه فصلها عن  
بعضها البعض حتى في الخيال ؟

— إننا لا نجد في تراجيديات شكسبير ما يجعلنا نعتبر تصرفات الأشخاص  
وآلامهم محددة مقدماً نوعاً ما ، بصورة تعسفية دون مراعاة لمشاعرهم وأفكارهم  
وما يتخلونه من قرارات . كما أن الحقائق لا تستعرض قط بصورة تبدو لنا مهما  
كما لو كان للقوة العليا — مهما يكن كنهها — ضغينة خاصة تطوى عليها الجناح  
ضد أسرة أو فرد ما . أى أنه لا يتولد فينا أى انطباع محدد حول القضاء والقدر  
الذى ييتم على رب أسرة ما — بسبب جريمة بشعة ارتكبها أو مروى عن الدين —  
ما هو إذن هذا القدر الذى تقودنا الانطباعات التى بحثناها الآن إلى وصفه بأنه القوة  
العليا في العالم التراجيدى ؟ .

(١) الترجمة حنا إلياس — المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر — ١٩٦٣ .



ويجب برادلى « يظهر أنه تعبير أسطورى عن الجهاز أو النظام بكامله الذى يؤلف الأفراد فيه جزءاً تافهاً لا يعتد به . والذى يبدو أنه يحدد — أكثر بكثير مما يفعلون هم — ميولهم الفطرية وظروفهم ، وهذه تؤدى إلى تحديد تصرفهم والذى هو بالغ من العظم والتعقد حدّاً قلما يستطيعون معه فهمه فهماً تاماً أو التحكم فى تصرفاته . والذى له خاصية واضحة محددة إلى حد يجعل أية تغييرات نظراً عليه تولد تغييرات أخرى حتمية دون مراعاة لرغبات الناس وما يبدون من ندم » .

هذا المفهوم الشكسىرى للقدر ، وتلك الموضوعية الصارمة التى تتحكم فى مسار التراجيديا الشكسيرية ، يشكّلان السمة الأساسية فى ملحمة نجيب محفوظ . وإذا كانت المأساة المسيحية قد تفاعلت مع التكوين التراجيدى للنفس المصرية ( كما لاحظ يحيى حتى الإحساس بالخطيئة فى رواية زينب ، وكما نلاحظ نحن فى اختيار الحكيم لموضوع أهل الكهف ، وفى اختيار لويس عوض لقضية الراهب ) . وإذا كانت الرؤيا الشكسيرية قد أسهمت فى تكوين نجيب محفوظ الفنى وبلورت إحساسه التراجيدى كما سئرى فيما بعد ، فإن التجربة العربية منذ العصر الجاهلى إلى العصر الإسلامى إلى العصر الحديث ، كان لها تأثيرها الفعال فى استجابة الروح المصرية إلى إضافات مأساوية جديدة .



وسوف يظل للكاتب السورى صديق إسماعيل فضل الريادة فى تحديد معالم التجربة المأساوية عند العرب فى كتابه « الهام » العرب وتجربة المأساة<sup>(١)</sup> . وهو ينطلق من أن التاريخ البشرى حين يبدو سلسلة من مراحل الانهيار المتعاقبة ، دون مبرر منطقي إلا أن العالم يقصد يوماً بعد يوم ، ينصرف التفكير إلى التسليم بأن هناك قدراً لا سبيل إلى رده ، يحتم الانهيار . لذلك كانت المأساة نسيج الحياة وجميعنا اليومى كما يقول جوته فى « فاوست » . والخطيئة الفاجعة هى خطيئة لانستطيع أن ننهم بها أحداً ، ومن ثم ليس بمقدورنا أن نفهم وجود قاض يحكم ، كما يقول شيلر

في « ظاهرة الفاجع ». فالسقوط الذي يبدو من طبيعة الحياة الإنسانية ، يصنع دائماً بيد الإنسان لا بيد القدر. ومن ثم فهو يتناول ما يمكن أن تكون عليه القيم وليس ما هو محتم . وإذا كان ثمة مظهر للضرورة في تجربة الفاجع ، فهو الاعتراف بالسقوط . والاستسلام أمام القدر هو خلاصة التجربة الجاهلية عند صنق إسماعيل.

والقدر الجاهل هو الدهر ، هو الزمن . لذلك كانت الحرب والفروسية من مقومات الوجود اليومي ، فمن أجلها ( يبدو الإذعان موقفاً حراً ) . وحماية الماضي وقداسة القيم القديمة هي الوجه الفكري للاستسلام ، بينما المغامرة هي الوجه العملي « ما دام الأصل هو القدر الإنساني الصارم ، فهو المقدس الذي لا يمسه . وهذا ما يفسر موقف المغالة والجموح في الإنسان الجاهل ، والاندفاع دون تردد أو نكوص » وكانت الإرادة الجماعية صورة القدر في الحياة اليومية لدى الجاهليين ، فقصير الفرد هو ما أراده الجميع . وجميع ليسوا أولئك الذين نعيش بينهم فحسب ، ولا الأجداد الذين انقرضوا « بل القيم الخلقية التي صنعتها التجربة الإنسانية خلال الزمن وأصبحت راسخة الجذور في الطبع البشري » . أما القضية الرئيسية في الإسلام فهي العلاقة بين الإنسان والله . وهي علاقة قائمة على أساس التسليم بالحقبة الإلهية « فالمعرفة ليست غاية على الإطلاق » . وعلى الإنسان أن يدعن « لا يمكن » أن تقدسه المشيئة الإلهية دون أن يساوره الشك في عدالتها وصواب حكمها « إن هذا الإمكان هو محور المأساة في التجربة الإسلامية ، فالله هو ينبوع الرحمة وسوط العذاب في آن واحد » وليست الحياة الإنسانية إلا تجربة انتظار تزدحم بأعنف ألوان الشعور بالمسئولية تجاه القيم الروحية التي تمثل المصير الخالق للإنسان . فالإمكان — بالتجربة الإسلامية — هو صورة صارخة للالتزام بالقدر الإلهي الذي ترجع إليه جميع القيم . والندم هو اعتراف ضمني بأن الخطأ في طبيعة الإنسان . ومنذ بداية عصر الانحطاط تبدأ إذانة القدر « الزمن وغد والقدر عدو غير معقول » وبهذه الصورة يبدو القدر قوة عاتية في طبيعتها العبث والخندر ، وليس لها من سبيل إلا الصدفه العمياء ، وحين تتحكم الصدفه بالمصير الإنساني يتوارى كل ما يدعو إلى الالتزام ، وتتغلغل الريبة في كل موقف حر يفترض الوعي والتصميم . ذلك أن الإرادة الحرة لا تستطيع أن تمارس فعاليتها إلا في ظل اليقين ، إلا في الإذعان للسن

الاحتمية التي تحدد مكانة الإنسان في العالم ، وتحفزه إلى حماية معبده حين يكون هناك ما يهدد القيم أو يوردها التلوث والسقوط .

وعلى هذا النحو فإن مأساة الانحطاط تتمثل في إعفاء الإراة الإنسانية من كل التزام ، ولكنها لا تحررها من التمزق الدفين الذي يمثل شعور الجميع بأنهم ضحايا بغير ذنب أو جريرة إلا أنهم غير قادرين إلا على الرفض والانهزام . وفي هذا التمزق تلوح الدعائم القائمة التي يستند إليها القدر في اقتناص المصائر : الحظ والخرافة والمعجزة والغيب ، وهي جميعاً مظاهر للتعبير الفاجع عن الفرار من المأساة .

\* \* \*

إن الامتزاج العميق بين التراجيديا المصرية القديمة ، والمأساة المسيحية ، والتجربة العربية « الإسلامية بوجه خاص » هو انعكاس أمين للتفاعل الحضارى العميق بين مختلف مراحل تطور تاريخنا من مصر الفرعونية إلى مصر القبطية ( ولا أقول اليونانية الرومانية بلغة الأوروبيين ، لأننا من جهة لا ينبغي أن نسمى إحدى مراحل تاريخنا باسم المحتل ، ومن جهة أخرى فإن الحضارة المصرية في تلك المرحلة قد اكتسبت الشيء الكثير من المسيحية لا من اليونان أو الرومان ، وبالتالي فإن النفس المصرية لم تكتسب شيئاً ذا بال من المأساة اليونانية ، بل إن حرباً سجالاً ظلت بين مصر والإمبراطورية ليخضع المصريون للتفسير الرومانى للمسيحية (دون جدوى) ، ومن مصر القبطية إلى مصر العربية ( ولا أقول الإسلامية ، لأن الحضارة العربية كانت أعمق من أن يكون الإسلام هو عنصرها الوحيد ، كما أن التجربة العربية مع الإسلام تختلف تماماً عن تجارب الأمم الأخرى مع نفس الدين ) . مصر الفرعونية ، ومصر القبطية ، ومصر العربية الحديثة هي الحلقات الثلاث الرئيسية في تاريخنا القوي . ومن خلال الامتزاج الحضارى العميق بين هذه الحضارات تكونت ملامح النفس المصرية ، وتشكلت معالم مأساتها . غير أن أحدث هذه الحلقات — وأخفى به مصر العربية — هي العامل الحاسم في تكويننا النفسى والمأساوى ، لا لأنها أقرب إلينا من ناحية الزمن ، بل لأنها تاريخ مستمر سبقته فترات — تقصر أو تطول — من الانسلاخ والتمزق والبر . فهما كانت

هتالك بقايا فرعونية أو رواسب قبطية في الروح المصرية ، فإن العنصر العربي الحديث هو العنصر الأغلب والأكثر فعالية . هذا الإيضاح هام للغاية عند تحديد عناصر المأساة المصرية في ملحمة نجيب محفوظ . فالأسرة القاهرية المسماة هي الهيكل الروائي في جميع قصص هذه الملحمة .

\* \* \*

تطور فن المأساة من الشعر الغنائي إلى الدراما الشعرية إلى الدراما النثرية إلى النثر الروائي . أي أن التراجيديا تراوحت بين البناء الدرامي والبناء الملحمي . ويلاحظ بواحد أن « التراجيديا تعني في نظر القرون الوسطى قصة أكثر منها تمثيلية » ويدعم لويس عوض هذه الملاحظة بقوله إن فترة ازدهار الملحمة المصرية كانت العصور الوسطى . ولقد تسبب تخلفنا الحضارى الشديد ، ولقائنا بالفكر الأوربي منذ نهاية القرن التاسع عشر في اضطراب أدبنا وفنوننا اضطراباً عظيماً . . . فليست لدينا مرحلة كاملة محددة يمكن تسميتها بحسم بالمرحلة الكلاسيكية أو الرومانسية . . . إلخ . وليست لدينا التقاليد الأدبية والأصول الفنية الراسخة في هيكلها العام وشكلها الكلي . . . وإنما كنا نستعير من قوالب الأدب الغربي بعضاً من جزئياتها المتفرقة لا في تصورها الشامل . لهذا ولدت المأساة الرومانسية على يد هيكل قروية الشبه من التراجيديا المسيحية ، ولهذا أيضاً ولدت « أهل الكهف » خالية من البطل التراجيدي بالرغم من تكوينها الدرامي . كذلك كتب نظمي لوقا « رقيق الأرض » - التي دعاها فيما بعد بالمغتصبة - متأثراً إلى حد كبير بالمأساة اليونانية .

وأصدر نجيب محفوظ مجموعة من القصص ذات الرداء الفرعوني لم تعرف قط طريقها إلى دنيا المأساة . وكان صادقاً إلى أبعد حد حين توقف فجأة عن هذا اللون من التأليف ، ليدخل مباشرة إلى ذلك العالم الكبير ، ليدخل مصر المأساة . وكما كتب الحكيم أول مأساة مصرية في العصر الحديث بغير أن تتضمن أية بطولة تراجيدية ، فإن محفوظ بدأ صياغة مأساة القاهرة الجديدة ، خان الخليلي ، زقاق المدق بداية ونهاية ، السراب . في رداها الملحمي الذي يمتص الصراع بين الخير والشر دون أن ينتصر الخير قط . ذلك أنه في صدقه مع تاريخنا الاجتماعي والسياسي لم يخضع لتعريف الملحمة الذي ساقه لويس عوض في ثلاث نقاط :

« الصراع مع قوى خارجية ، نصرة المعذنين في الأرض ، البطل المنتصر » . أكثر من ذلك أن نجيب محفوظ لم يكتب هذه المجموعة من الأعمال وفي ذهنه أى تصور لبناء ملحمة . لقد كتبها كروايات مستقلة عن بعضها البعض . لكنه كتبها وفي ذهنه - بكل تأكيد - تصور شامل للمأساة مصر : يبدو هذا التصور واضحاً من اختياره للشعب المصرى ذى التاريخ الطويل المعب ، وشريحة البرجوازية الصغيرة التى تعاني ويلات وضعها السياسى والاجتماعى والاقتصادى المزدق ، فى فترة ما بين الحربين . كتب نجيب هذه الروايات بوجدان المنتمى إلى المأساة ، ولكنه منتم من نوع خاص ، منتم فى أزمة . كتبها نجيب بروح الممثل لجيل الهزيمة ، جيل المأساة ، جيل الانتماء والرفض فى آن واحد . لذلك كانت هذه المجموعة من الروايات ، تمثل فيما أرى ، ملحمة السقوط والانهار ، ولم تكن قط ملحمة الانتصار .

الصدق الفنى البالغ الصرامة ، هو السمة البارزة فى أدب نجيب محفوظ . إن صدقه فى اختيار الشكل الملحمة كان تمهيداً طبيعياً لاختياره الشكل الروائى فى الثلاثية التى أعلنت ميلاد البطل التراجيدى فى الأدب المصرى الحديث . « وأكرر أن التناقض بين البطولة التراجيدية والإطار الفنى للمأساة - الذى نتج عن اضطراب تاريخنا الأدبى - قد سئل فى مسرحية « الراهب » على يد لويس عوض » . يبدو الصدق الفنى عاملاً هاماً فى التوفيق إلى اختيار عناصر العمل الفنى إذا تصدينا للارتباط الملحمة بين روايات نجيب الخمسة ، والعناصر الأساسية المكونة لبنائها .

توفيق الحكيم ولويس عوض ، اختار الثوب التاريخى لمصر المسيحية كقالب درامى للمأساة . أما نجيب محفوظ فالتقى مع الواقع مباشرة . ومعنى هذا أنه التقى بمجموعة هائلة من العناصر المعقدة . التقى أولاً ببجوهر المأساة المصرية ، هل هو الجبر أم الاختيار . الحضارة الزراعية تؤمن بالعدالة المطلقة والاختيار المطلق . الحضارة المدنية تؤمن بالجبر الصارم . يقول لويس عوض : « لهذا كله كان المجتمع الزراعى قاسياً فى حكمه على كل مخطئ » ، على كل خارج على العقل ، هو لا يتغنى الخطأ ولا يتغنى الخطيئة . ولقد يدفع المخطئ " أو الخاطئ " ثمن خطئه باهظاً . ولكن الإيمان بالمطلقات يمنع الغفران له أو الأسى لمصرعه كذلك يمنع الغفران له

أو الأسى لمصره الإيمان بالاختيار ، « المجتمع الزراعى مجتمع قائم على الاختيار . وأبناءؤه يكترون من الحديث عن القدر وعن القضاء وعن إرادة الله ، ولكنهم فى صميمهم يؤمنون بالاختيار ، ولا يأتون شيئاً يدل على إيمانهم بالقدر . هم لا يجازفون ، هم لا ينتقلون ، هم لا يدخلون معركة إلا بعد امتحان سلاحهم ، هم يؤمنون بالاختيار لأن الإيمان بالاختيار معناه العقاب والثواب » . ثم يقول إن من ينحرف عن «العقل» فى المجتمع الزراعى ، إما أن يكون هدفاً للسخرية وتأديبه يكون فى الكوميديا ، وإما أن يكون موضعاً للغضب ويكون تأديبه فى الملحمة حيث ينازل البطل رمز الخير الوجد رمز الشر ويصرعه<sup>(١)</sup> .

نجيب محفوظ يعرف أن الحضارة المصرية فى جوهرها حضارة زراعية يحكمها قانون أساسى هو العدالة فى الأرض وفى السماء . فبالعدالة وحدها تدور آلة الكون وآلة المجتمع ، والعدالة لا معنى لها إلا إذا كان كل ما فى الوجود مختاراً ، ومستولاً عن اختياره . لذلك فإنه - بوعى منه أو بغير وعى - يصوغ المأساة المصرية فى الشكل الملحمى . فنحن حقاً أبناء الحضارة الريفية التى يحكمها قانون الاختيار ، قانون الملحمة . ولكن ملحمة المأساة المصرية لها سمات خاصة ، لها ظروفها المتفردة . إنها تركة تاريخ طويل مثقل بالعبودية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، إنها صليب ضخم تسمرت على خشبته حرية شعب كامل آلاف السنين . كذلك فالبراجوازية الصغيرة التى عاش نجيب فى لظاها ليست تعبيراً عن الحضارة الريفية وحدها ، إنها تجسيد عميق للقاء الريف بالمدينة فهى تحدث فى جوهرها قيم المجتمع الزراعى ، ولكنها تعيش فى قلب المدينة الجديدة . مأساتها إذا لا تقوم على الاختيار الناجم عن السكون والاستسلام فحسب ، إنها تقوم أيضاً على أهم الركائز الروحية فى المدينة : الجبر ، الجبر الذى يؤدى إلى المغامرة ، فتصبح حياة الإنسان مخاطرة شخصية مع القدر . الشخصية المدنية إذاً ، هى شخصية قلقه وثائرة ومضطربة ، هى شخصية لا تعرف الأمان فى داخل النفس ولا فى خارجها ، فعلاهم تعتمد هذه الشخصية فى كفاح الحياة وهو طويل مرير ؟ هى تعتمد على شيء واحد هو القدر » هذه النفس تحس بأنها أداة فى يد الله إن كانت مؤمنة وألوية

في يد القدر إن كانت غير مؤمنة « كما يقول لويس عوض . لللك كانت شخصية مغامرة ، مخاطرة ، تنجح إلى النسي وتمت المطلق . ومن هنا كانت القيم والمعايير والمقاييس هي المصطلحات الجديدة في الحضارة المدنية .

نجيب محفوظ يختار البرجوازية الصغيرة لبنائه الملحمي ، ويعلم تماماً أنها مزيج معقد من الجبر والاختيار ، من الريف والمدنية ، من الاستسلام والمغامرة . البناء المعقد للبرجوازية الصغيرة ، هو أكثر الأبنية الطبقة تعبيراً عن المأساة المصرية . فهي الشريحة الاجتماعية الوحيدة المعلقة في الهواء كسيزيف . وهي الشريحة السياسية الوحيدة التي أثبتت أقصى تيارات اليمين واليسار حيث كان ما لها الدائم عذاب السجن . نجيب يختار البرجوازية الصغيرة واعياً بأنها أعرض وأطول الشرائح الطبقة في مصر ، وأعمقها إحساساً بضراوة المأساة . نجيب يختار الزمن بوعي تراجمي عميق ، فهو يختار البرجوازية الصغيرة في فترة ما بين الحربين ، وهي المرحلة المأساوية الكبرى في تاريخنا الحديث . نجيب يختار الأسرة القاهرية المسامة وهو على وعي فذ بأن الإسلام هو العنصر الروحي الوحيد الذي يلتقي مع طبيعة البرجوازية الصغيرة المصرية في المدينة .

الإسلام هو « سوط عذاب وينبوع رحمة في آن واحد » كما يقول صدق إسماعيل ، البرجوازية الصغيرة المصرية هي ملتقى شعار الريف « الله المنتقم الجبار » وشعار المدينة « الغفور الرحيم » كما يقول لويس عوض ، الإسلام إذاً يلتقي مع البرجوازية الصغيرة أعمق لقاء وأصدق فهو التعبير الروحي الوحيد الملائم لتكوينها المزدوج . الإسلام أيضاً هو العنصر الغالب على وجدان الحضارة العربية الحديثة ، وهي الحلقة الحضارية الأكثر معاصرة في التاريخ المصري ( وهذا هو الفرق بين توفيق الحكيم ولويس عوض من جانب ، و محفوظ من جانب آخر ، فقد كان لقاءه المباشر مع الواقع المصري سبباً رئيسياً في بحثه عن التفاصيل المكونة للتراجم المصرية ومنها الإسلام ، بينما كان تجريد الحكيم ولويس عوض سبباً رئيسياً في التعميم واختيار المسيحية هيكلًا للتراجم ) .

لا نستطيع أن نهمل بعد كل ذلك أن نجيب محفوظ الإنسان هو ابن البرجوازية الصغيرة المصرية في مدينة القاهرة ، وأنه عاش في يناعة شبابه مرحلة السقوط

والانهيار في تاريخنا السياسى والاقتصادى والاجتماعى الحديث . وأنه استراح إلى فلسفات الانتماء الفكرى إلى قضايا البشر بصورة عامة ، وقضية المجتمع المصرى بصورة خاصة ، وأنه اتخذ موقف الرفض الحاسم لكافة القيم المهترئة فى هذا المجتمع ، أو فى العالم . وأنه اطمأن إلى الشكل الفنى الذى يستوعب الانتماء إلى المعذبين ، وهو الملحمة . وانتهى بالصراع بين أبطاله والقوى الخارجية إلى الهزيمة - لا إلى النصر الملحمى - انتهجاً لمبدأ الرفض الذى صاحب معه فكرة الانتماء فكان الرفض والانتماء جوهرأ أصيلاً لازمة نجيب محفوظ ، كما كانت الحرية جوهرأ أصيلاً للتراجيديا المصرية .

\* \* \*

« القاهرة الجديدة » هى الحلقة الأولى فى التكوين الملحمى لأعمال نجيب الروائية ، التى بدأ كتابتها عام ١٩٣٨ وانتهى منها بتأليف السراب عام ١٩٤٤ . ولعل اختياره الدقيق لعنوان « القاهرة الجديدة » يعكس تحديده المنهجى لطبيعة المرحلة التاريخية التى عاشتها مصر فيما بين الحربين . مأساة القاهرة الجديدة هى الحلقة الأولى فى ملحمة السقوط والانهيار ، لا لأنها كتبت أولاً من الناحية الزمنية ، ولا لأنها تؤرخ بالتعبير الفنى لإرهاصات الحرب الثانية بينما بقية الروايات تصور مراحل الحرب وما بعدها . إن اختيار مأساة القاهرة الجديدة كافتتاحية للملحمة الكبيرة يعتمد أساساً على تجسيد الأرض الحقيقية للتراجيديا المصرية فى ذلك الحين ، وهى حالة « الضياع » الرهيب الذى غلب الإحساس به على بقية مشاعر المصريين فى تلك الحقبة المليئة بالقلق والاضطراب والتوجس . . فلم تكد نيران الحرب الأولى تخدم حتى التبت نيران أولى مراحل الثورة القومية فى بلادنا عام ١٩١٩ ولم نكد نظفر بالقليل من مكتسبات هذه الثورة التى لم تنجح تماماً حتى بدأت تتجمع فى الأفق سحب الأزمة الاقتصادية الكبرى فى العالم الرأسمالى ، ومن ثم انعكست علينا ويلات الأزمة فى اغتيال حريات الشعب الديموقراطية ونشأة الاتجاهات الفاشستية والشيوعية فى الحركة القومية ، وشيوع البطالة



والانحلال والبؤس . ومن ثم لم يكن هناك مفر من الإحساس الشامل بالضيق النفسى المدرس . فالقاهرة الجديدة إذن هى القاهرة البرجوازية الضعيفة التى نشأت حديثاً فى ذلك الوقت فى أوج عصر الاستعمار ، وبين أحضان الاحتلال ، وفى ظل هيمنة العلاقات الإقطاعية وقيمها . القاهرة الجديدة هى كل ذلك ، وبما يتضمنه من تناقضات فى البناء الاقتصادى والاجتماعى والسياسى بشكل عام ، والبناء الإنسانى لمختلف الفئات بشكل خاص ، والبناء الذاتى للأفراد بشكل أكثر خصوصية . وعند ما يستشعر نجيب أن الضيق هو الأرض الحقيقية للتراجيديا المصرية حينذاك ، فإن شعوره يصدق مرتين عند ما تقع بصيرته الفنية على أكثر الفئات ضيقاً ، ثم يصدق هذا الشعور ثلاث مرات بل إلى ما لا نهاية عند ما يمضى فى الاستقصاء والتخصيص حتى يمسك بيده « الضائع » النموذجى والفرد فى آن واحد . النموذج الرامز إلى ضيق مصر كلها ثم يتلوجج الرمز إلى ضيق فئة الاجتماعية ، فطائفته الخاصة ، فضياعه هو شخصياً .

القاهرة الجديدة عند نجيب محفوظ هى قاهرة الموظفين وطلبة الجامعات والتيارات الفكرية القادمة من أوروبا ، فهى قاهرة المثقفين أو قاهرة أزمة المثقفين . لذلك كان الضيق الفكرى هو السمة البارزة على أرض القاهرة الجديدة ، وإن كان الضيق الاجتماعى يشكل طبيعة هذه الأرض ، وجوهر مأساتها . والمقدمة التمهيدية للبناء التراجيدى فى القاهرة الجديدة . مليئة بالتناقض . فالبنيات دخلت الجامعة ، والشباب يدخل مع بعضه البعض فى مناقشات خصبة حول الأفكار الجديدة ، و « محجوب » ابن الموظف الفقير فى القرية يتمكن من دخول الجامعة حتى يصل إلى الليسانس ، و « مأمون » الشديد التدين يستطيع أن يجهر بآرائه فى المرأة والمجتمع والقيم الحديثة ، و « على طه » مقتنع بحتمية التطور الاجتماعى إلى الاشتراكية والبيئة العلمية ، و « أحمد بدير » يحدد المناخ السياسى بقوله « على الصحافى أن يسمع لا أن يتكلم ، خاصة فى عهدنا الحاضر » . القاهرة الجديدة تضم أولئك الشباب - وكان الفنان باختيارهم شباباً يريد أن يجسد فيهم القاهرة « الجديدة » يختلف أزماتها وأزماتهم - تضمهم فى بنائها الرحب الذى يضم بقية الشرائح الاجتماعية والأزمات النفسية فى مزيج مركب على نحو غاية فى التعقيد . عندما

يقول محجوب : أنا وأسى هواء ، والأستاذ مأمون قمقم مغلق على أساطير قديمة ، وعلى طه معرض أساطير حديثة ، إنما يحدد بدوره معالم الأزمة الشاملة التي يواجهونها جميعاً بالإضافة إلى الأزمة الخاصة بكل منهم . . فأمون اعتمد على ركائز الدين حتى أقعده المرض عن اللحاق بالمدارس إلى الرابعة عشرة ، فذاق مرارة العزلة ، وعرف الألم ، وانصهر في أتون تجربة قاسية . أما على طه فقد تزعزعت عقيدته منذ مسهل حياته الجامعية ، وتعرض لآلام التحول الرهيبة .

محجوب وحده كان قلبه في ظلام وعقله في ثورة دائمة ، شعاره الأثير كلمة « طظ » وفلسفته هي الحرية ، ولكنها حرية من نوع خاص ، هي التحرر من كل شيء ، من القيم والمثل والعقائد والمبادئ . . فهل معنى ذلك أن محجوب عبد الدائم قد أعلن ميلاد اللامتنى المصري ؟ إنه يعجب بقول ديكارت : أنا أفكر فأنا موجود ويتفق معه على أن النفس أساس الوجود ، ثم يقول بعد ذلك : إن نفسه أهم ما في الوجود ، وسعاداته هي كل ما يعنيه ، ويرى من الجهالة والحق أن يقف مبدأ أو قيمة في سبيل نفسه وسعاداتها . غايته من دنياه : اللذة والقوة ، وليس هذا هو اللامتنى . فالقيم — بالفعل — هي مقياس الانتهاء أو اللانتهاء ، ولكن معركة محجوب مع القيم لا تنبع من التصور العبثي للوجود ، لا تنبع من التصور الشامل للكون والعالم. لذلك فهو يقول إن فلسفته يجب أن تظل سرية — لا احتراماً للرأى العام فإن من مبادئها احتقار كل شيء — ولكن لأنها لا تأتى أكلها إلا إذا كفر الناس بها وآمن بها وحده . . وليست هذه دعوة اللامتنى إلى الحرية . حرية اللامتنى حرية مفتوحة بل هي لا تتحقق على المستوى الفردي مطلقاً .

اللامتنى لا يطرح مشكلة الحرية هكذا : حريقى أنا « والآخرين إلى الجحيم » ولا يطرحنا هكذا : حريقى أنا « والواجب أن أمنح الآخرين حريتهم » بل يقول : حريقى أنا لا تتحقق إلا إذا تحققت حرية الآخرين في نفس الوقت . فالحرية في مفهوم اللامتنى ترتبط عند الفرد بحرية الآخر . اللانتهاء ظاهرة حضارية لم نعرفها نحن إلى الآن ، وإنما عرفها الغرب في ظل حضارة سامقة بلغت الذروة في مجالى التكنولوجيا والاجتماع على السواء ، أما القاهرة الجديدة فلأنها تعيش في ظل

مرحلة حضارية شديدة التخلف في كافة المجالات ، لهذا يبدو الانهاء قدراً على أجيال هذه المرحلة ، ناحية اليمين أو ناحية اليسار كما نرى في مأمون وضوان وعلى طه . ويبدو « الضياع » ظاهرة اجتماعية حتمية الوجود كما نرى في محجوب عبد الدائم . محجوب كان ضائعاً اجتماعياً فهو مدين بنشأته للشارع والفقرة . وهو ضائع فكرياً لأن الضياع الفكرى هو انعدام التمثل الواعى العميق لأى من تيارات الفكر ، واللامبالاة الساذجة بالقيم النابعة منها . والضياع الاجتماعى هو التحال من وشائج الارتباط بالمجتمع ارتباطاً صحيحاً بالانتماء أو اللانتماء ، أى أنه ليس احتجاجاً واعياً على فساد المجتمع . وهذا هو الفرق الأكبر بين الضائع واللامتمنى ، فهذا الأخير يكون في حالة من العراء الكامل أمام الدات ، أمام النفس ( لذلك فهو يعيش حياته في كافة أبعادها ومستوياتها ) أما الضائع فهو شخصية مزدوجة أو مثلكة . . . إلخ . شخصية ليست مرتبطة ( أشد الارتباط ) بالدات الفردية ( لذلك فهو لا يعيش حياته ولا يحقق ذاته مطلقاً ) .

القاهرة الجديدة الضائعة هي القاهرة الرومانسية . « إحصان » صديقة على طه تقرأ مجدولين وآم فترز وآم وفائيل . إحصان في أزمة خائفة ، فقد نبئت هذه الزهرة الجميلة وسط أشواك برية . الأب يقامر بشرف ابنته مقابل المال ، والإخوة الكثيرون خوة البطون ، والدراسة بالجامعة طويلة طويلة . . . وهي تحب على طه حباً صادقاً ، وهو أيضاً يحبها حباً صادقاً عميقاً ، ومحجوب يتلخص النظرات إلى هذا الحب وفي وجدانه تعشش المغامرات مع جامعة أعقاب السجائر « لست خيراً منها فهي جامعة أعقاب سجائر ، وأنا جامع أعقاب فلسفات » .

هذه كلها ، كانت المقدمة التمهيدية لبناء التراجيدى للأساة القاهرة الجديدة . وهي بالرغم من كل شيء مليئة بالتناؤل ، لأن خيوط الأساة لم تكن قد بدأت بعد في التشابك والتعقد والتأزم . لذلك فكل خيط بمفرده لا يصنع الكارثة مهما كان « الضائع » أحد هذه الخيوط وأخطرها جميعاً . البداية الفنية للأساة تبدأ برسالة صغيرة تلقاها محجوب من والده تقول إنه سقط فريسة لمرض خطير « ومن عجب أنه لا يذكر أن أباه شكوا المرض يوماً ما » لم يكن بين محجوب والامتحان النهائى سوى أربعة أشهر ، لذا مضى يحلث نفسه : لو انتهى أجل



المأساة في القاهرة الجديدة ، ولكن محجوب هو محور هذه المأساة ، وألقى على المدينة - بعد أن زار أبوه المشلول - نظرة شاملة وهتف : يا قناطريا بلدنا وزعى الحظ بين أبنائك بالعدل ، نطق بهذه الكلمات من أعماق اللاوعي . وهو على حافة الهاوية . إن الشلل العضوى يرادف عند محجوب ، الشلل الاقتصادى . هذا النوع من الشلل ييلور عناصر المأساة « وجلس على كرسي قريباً من القرائش ثم أطرق مفكراً : هذه أسرة يتعلق مصيرها بحياة رجل مهدم فماذا تحت الجفنين المطبقين ؟ أنجاح أم تشرد ؟ لماذا لم يتأخر هذا الشلل عاماً آخر ؟ . وذكر شارع رشاد باشا الصامت الجليل ، والقصور القائمة على جانبيه ، والباشوات والباكات تحملهم السيارات منه وإليه ، والنساء اللاتي يلحن وراء متائره وبين خمائله . فأين من أولئك والداه البائسان وهذا البيت المتداعى ؟ ؟ جعل يقول لنفسه : إنه لو كان وريث أحد تلك القصور وأثنى أبوه - الباشا - على الموت لانتظر موته بفارغ الصبر . وتهد من قلب مكلوم وقد احتدم الغيظ في قلبه . ثم تساءل وهو لا يتحول عن إطراره : ترى كيف تنهى هذه المأساة ؟ . . إن هذا التساؤل يجرنا إلى الوراء ، إلى الأيام الخوالي التي عقدت فيها الظروف أواصر الصداقة والحب بين محجوب وأمه وإمارات الخوف والرهبة من أبيه ، فلم يكن حزيناً عليه بقدر ما كان حزيناً على الجنيات الثلاثة . . خاصة بعد أن أعلن الطبيب أنه لن يعود إلى عمله « أربعة أشهر فقط بينى وبين ثمرة كد خمسة عشر عاماً » . هذه عناصر المأساة إذاً في إطار الزمن : لماذا قدر له أن يولد في ذلك البيت ؟ وماذا ورث عن والديه سوى الهوان والفقر والدمامة ؟ أليس من الظلم أن يرسف في هذه الأغلال قبل أن يرى النور ؟ إن جوهر المأساة حقاً أن يكون هذا الضائع هو « الأمل » الوحيد عند هذه الأسرة المنكوبة

قبل أن نراقب الفنان وهو يحرك صور المأساة ، ينبغي أن ندرك الفرق بين الشخصية التراجيدية ، والبطل التراجيدى . محجوب وعلى طه شخصيتان مأساويتان . الأول تتسبب نشأته الاجتماعية في ضياعه الإنسانى ، والآخر تتسبب نشأة حبيته في فقدان حبه . . والقدر في الحالين يعنى أن مجموعة من الظروف السابقة على الشخصية تصطدم مع مقومات هذه الشخصية فيحدث التمزق المأساوى . كمال

عبد الجواد في الثلاثية بطل تراجيدى . بطولته كامنة في أعماقه التى تشتمل على مجموعة هائلة من التناقضات تؤدى إلى المأساة . الشخصية التراجيدية مأساتها قادمة من الخارج ، أما البطل التراجيدى فمأساته قادمة من الداخل . ولا شك أن الشخصية والبطل التراجيديين يرتكزان على الداخل والخارج معاً ، ولكن السيادة للقوى الخارجية في الشخصية التراجيدية والسيادة للقوى المتصارعة في الداخل عند البطل التراجيدى . لهذا السبب ، من الممكن أن توجد أكثر من شخصية تراجيدية في العمل الفنى الواحد بينما لا يوجد أكثر من بطل تراجيدى في العمل الفنى الواحد أيضاً . على طه والإخشيدي وقاسم فهمى وإحسان وغيرهم يمتلكون خواص الشخصية التراجيدية في صورها المتنوعة ودرجاتها المختلفة ، ولكن محجوب هو الشخصية – المحور . لذلك كانت بقية الشخصيات مجرد مرايا للشخصية الرئيسية تكشف جوانبها المتعددة وأبعادها المختلفة . من هنا يكون تحريك الفنان لصور المأساة نابعاً من قضية أساسية هى قضية الضياع ، ومنبعها عن شخصية محورية هى شخصية الضائع . وهذا هو الفرق الآخر بين البطل التراجيدى الذى تنبع صفاته من ذاته ، وقضيته من أعماقه ، بينما الشخصية التراجيدية تنبع صفاتها وقضاياها من صميم « النماذج » البشرية التى تجسد زاوية ما في البناء الاجتماعى القائم .

يحرك الفنان صور المأساة في القاهرة الجديدة من خلال « الضائع » فنعلم أن الحكومة هى طبقة واحدة متعددة الأسر ، وهى تضحي بمصلحة الشعب إذا تعارضت مع مصلحتها . أما البرلمان فإن محجوب يصفه وهو بيتسم في خبث « النائب الذى ينفق مئات الجنيهات قبل أن ينتخب لا يمكن أن يمثل الشعب الفقير ، والبرلمان في ذلك شأن المؤسسات الأخرى ، انظر إلى قصر العيني مثلاً ، فبالاسم مستشفى الشعب الفقير وبالفعل حقل تجارب لإجراء اختبارات الموت على الفقراء » . الحرية هى جوهر مأساة القاهرة الجديدة ، مأساة الضائع مهما أثر بشعاره الساذج « طظ » . ومهما أحس بفرديته المسحوقة وهو يردد بصمير الجمع « نحن نشق على أنفسنا أكثر مما ينبغى ، كأن هذه الحجرة مسئولة عن رفاة الدنيا » . هذه التناقضات بين ما تضمر الشخصية وما تظهر هى انعكاس أمين للتناقض بين وعيها ولا وعيها . محجوب مثلاً يكلب على زملائه وهو ينقل أثاثه البسيط من الغرفة التى يسكنها

معهم إلى الغرفة الجليلة القائمة على سطح إحدى العمارات بعيداً عن القصور .  
 يكذب محبوب فلا يذكر السر الحقيقي وراء هذا الثقل ، لأنه أثر الكذب « على  
 إذلال كبريائه » ، فالضائع لا يعترف بالحضيض الذي سقط في هاويته ، بل هو  
 يمقت سكان الحضيض الأصليين « من هؤلاء العمال الذين يرثى لهم على طه » .  
 هي سمات البرجوازي الصغير حقاً ، ولكنها سمات الضائع أصلاً فهو لا يعيش  
 حياته ولا يحقق ذاته ، لا يجيا في حالة عراء كامل مع النفس ، أمام الذات كما  
 يفعل اللامتحمي . . ولكنه يكذب . أى أنه لا يصبح هو ، بل شخصية  
 مزدوجة ومثلثة . . إلخ .

كان مرض الأب هو البداية الفنية للمأساة ، وهي بداية عامة . البداية الخاصة  
 بالشخصية أو أرض المأساة ، تتمثل من ناحية المظهر المادى في تلك الغرفة القابعة  
 فوق السطح ، والستين قرشاً التى سينفقها طول الشهر بمعدل قرشين لليوم الواحد ،  
 وهو لن يسأل إخوانه أن يطعموه « لو سأل على طه ما تأخر أو تردد ، لو سأل  
 مأمون رضوان لنزل له عن طعامه ولو كان كسرة خبز . فما الذى يمنعه ؟ الكرامة ؟  
 الكبرياء ؟ تباً له . لا تزال فلسفته كلاماً وهراء ، متى يصير رجلاً حقاً ؟ متى يفرط  
 في كرامته وعرضه وكأنه ينفض تراباً عن حدائه ؟ ! » إنه يجرؤ فحسب على الذهاب  
 إلى قريه الثرى ( سوف نلتقى بهذا القريب أو صديق العائلة الثرى فيما يلى من أعمال  
 نجيب محفوظ ، فهو يحمل بين طياته دلالة واحدة ) وهناك يزف إليه نبأ والده  
 فيواسيه الرجل ثم يستأذن تاركاً له ابنته الجميلة وابنه الشاب . . إن الفنان يحسد  
 معنى الفارق الطبقي في البناء البرجوازي الجديد ، ومدلوله عند الضائع . الفتاة  
 الجميلة هي الرمز الحى للحياة العالية التى « يتأكل قلبه حسرة عليها » ولكنها « حركت  
 به إعجاباً مقروناً بالحنق ، ورغبة ممتزجة بالتحدى ، ف شعر في أعماقه بنزوع قاس  
 إلى السيطرة عليها والبطش بها » ، « وشعر بمحبوب عبد الدائم وهو يعبر حديقة القنيل  
 بعد انتهاء الزيارة أنه من الممكن أن ينشأ بينه وبينها نوع مما يسميه الناس بالصدقة ،  
 وتفكر فيها . يمكن أن يفيد من هذه الصدقة إذا حدثت ، أم يخرج منها كما  
 خرج من زيارة البك صفر الدين » . الشخصية التراجيدية مختارة بعناية لتضمينها  
 السمات المأساوية الشائعة في المجتمع ، صراعها الداخلي ليس صراعاً عظيماً بين

القوى الكبرى ، ليس تجسيدا لعلاقة الإنسان بالكون ، وإنما لعلاقة الفرد بالمجتمع ، وعلاقة المجتمع بالسلطة . لهذا صيغت التراجيديا في إطار الملحمة القصصية لا في إطار الدراما التمثيلية ، فالقوى الخيرة والشريرة تسكن داخل النطاق الموضوعي لا داخل الذات ، وهى قوى اجتماعية محدودة ومحددة لا ترتفع إلى المستوى الميتافيزيقي لقضايا الخير والشر والعدالة والسعادة ، القضايا الكلية لا جزئيات الحياة اليومية . على ضوء هذا الصراع الملحمي بين الضائع والبناء البرجوازي الحديد للمجتمع ، تركز مثله ويتبلور تكوينه الفكرى « يا عجبا ؟ هل من دليل على حضارة الإنسان أكبر من ضرورة الطعام لحياته ؟؟ أليكون هذا الطعام الذى يقتل من الطين ويسمد بالقاذورات زبدة الحياة وقوامها ؟ وعماد التفكير ؟ والمبدع الحق للمثل العليا ؟ أليس هذا دليلا على أن جوهر الإنسان قذارة وحجارة ؟؟ » كما تبلور تكوينه النفسى « . . . ومن عجب أنه كان عظيم الثقة بنفسه لحد غير معقول . ربما كان مبعث هذا ما طبع عليه من جسارة وجراة ، وفضلا عن ذلك كان يشارك العامة اعتقادهم فى التفوق الجنسى على الأغنياء ، فاعتقد صادقا أن تحية ليست بمنأى عن طموحه » . المرأة دائما — عند نجيب محفوظ — تجسد معنى الصراع الطبقي . محجوب لن يبكى من الجوع ، لن يصرخ مع الحبناء — على حد تعبيره — هاتفا يا رب . لن يسرق بالرغم من أن النشل فن سحرى ، والنشال يملك ما فى جيوب الناس جميعا « وقد عرف سادة البلد مغزى هذه الحكمة » فظفرته إلى المرأة نابعة من القاهرة القديمة « أحقر رجل بامرأتين » فظفرته إلى تحية ابنة قريبه الثرى ، نابعة من إحساسه العميق بالطبقية ، وهو إحساس مرهف للغاية يلغى المعنى العلمى الدقيق للفارق الطبقي . فهو يأخذ موعدا من تحية وأخيها اللقاء عند الهرم والأثرىات الجديدة . الشاب لم يحضر والفتاة حضرت . وفى أبهاء الهرم يحاول تنفيذ مفهومه الطبقي للجنس ولكنه يخفق إخفاقا ذريعا « وقال لنفسه أن فتاة مثل تحية لا تؤخذ كما تؤخذ جامعة الأعقاب » ثم يتمم ساخرا « إن أربعين قرنا تنظر إلى مأساى من فوق الهرم ! » وكأنه يتكلم بلسان مصر كلها . ثم غلبته موجة غضب مفاجئة « فود لو يستطيع أن يخلد القاهرة بأحجار الأهرام المائلة » ( إن هذه الرغبة فى التلميز من أدوات نجيب محفوظ الدائمة فى التعبير عن السخط والتمرد ، كما سنلاحظ فى أعماله التالية ) .



خيوط المأساة تبدأ وتنتهى لتبدأ من جديد من خلال شخصية وحلت م  
والإحساس بالزمن يبدو في تركيز الأحداث تركيزاً زمنياً ضيقاً . فالقنان يعود  
إلى الامتحان المنتظر ، ليجسد القرصة الوحيدة والأخيرة كى ينجى من محجوب ثمار  
كفاح خمسة عشر عاماً فقد نجح في نهاية الأشهر الأربعة وراح يتربح أخبار  
الزملاء ذوى الحسب والنسب ممن تفتح لهم أبواب الحكومة بقدرة قادر . إن  
العمل التافه الذى أشار به عليه سالم الإخشيدى - بمجلة النجمة - يستحيل أن يقيته .  
لقد عين على طه بمكتبة الجامعة ، وبدأ مأمون رضوان استعداداته للسفر في بعثة  
إلى السوربون ، وأحمد بدير استقر على الاشتغال بالصحافة والحصول على الأخبار .  
أما هو ، فقد قال له رجل صريح لإنس مؤهلاتك ، هل لديك شفيح ؟ أنت  
قريب أحد ممن بيدهم الأمر ؟ أتستطيع أن تطلب يد كريمة أحد من رجال الدولة ؟  
وأدرك محجوب الجزع ! إنه لا يقيم وزناً لإسلام محجوب ، ولا لإصلاح  
على طه ( أخبره أنه يكتب موضوعاً حول توزيع الثروة في مصر ) أما شغله الشاغل  
فهو انتقاء الموت جوعاً ، هو ووالديه هذه المرة ( فقد كان الجنيه الذى تسلمه في شهر  
الامتحان هو الجنيه الأخير من المكافأة التى صرفت للأب المشلول ) . . البناء  
التراجيدى ليس مقصوداً على اختيار الشخصيات المأساوية وحدها ، وإنما يركز  
على اختيار الحديث أيضاً ، لذلك لم يضع القنان شخصيته الرئيسية في مفرق الطرق كما  
صنع ببقية الشخصيات ، وإنما وضعه على ناصية طريق واحد كان محجوب قد  
عرف بدايته منذ كان طفلاً ضائعاً إلى أن شل والده وكاد يشل مستقبله . كيف إذا  
يموت جوعاً من كفر بكل شيء ، وكفر به كل شيء ، ماذا عليه لو نشر في  
الإعلانات المبوبة بالأهرام يقول : شاب في الرابعة والعشرين ، ليسانسيه ، طوع  
كل أمر ، عن طيب خاطر يبذل كرامته وعفته وضميره نظير إشباع طموحه ؟ ! . .  
بهذا التكوين النفسى لشخصية الضائع ، التى محجوب عبد الدائم بسالم الإخشيدى .  
والإخشيدى على الصعيد الفنى همزة وصل تراجيدية بين فصول المأساة ، فقد سد  
عليه جميع الطرق المؤدية إلى أى شيء غير الضياع . قال له أن التعيين ميسور إذا  
تنازل لأحد الرجال المعروفين عن نصف مرتبه لمدة عامين ، أو إذا دفع لإحدى  
المطربات الشهيرات مائة جنيه فوراً ، أو إذا تمكن من استرضاء إحدى السيدات  
المغمومات بالشهرة بواسطة ما يكتبه عنها في المجلة .

• • •

إن التخطيط العقلي للمأساة ، ينعكس على تكوين الشخصيات ، واختيار الأحداث . فقد بدأ الفنان « القاهرة الجديدة » بوصف يوم نموذجي في حياة الشخصيات . ثم راح يستعرض هذه الشخصيات في علاقاتها العامة والخاصة ببعضها البعض ، ثم أخذ يقسم الأحداث على الزمن الروائي ( تسعة شهور ) . وكان التخطيط العقلي يمنح الأحداث الصفة ( المنطقية ) حتى إذا خرجت عن المنطق المألوف دعونا الحدث قدراً . البناء التراجيدي عند نجيب محفوظ ، هو صياغة رياضية للشخصيات والأحداث . فصول المأساة تؤدي إلى بعضها البعض فيما يشبه الحتمية ، والشخصيات تتحرك وفق تكوينها الذاتي وظروفها الموضوعية فيما يشبه الجبر الصارم . ومع ذلك توجد اللحظة غير المبررة ، غير المنسجمة مع سير الأحداث وتكوين الشخصيات ، غير المتفقة مع المنطق المألوف ، توجد هذه اللحظة العبثية التي تصصف بكل حتمية وكل جبر . وكأن المنطق الصارم عند نجيب محفوظ يؤدي إلى التناقض الحاد .

إحسان همزة وصل تراجيدية جديدة ، بل هي الشخصية الثانية التي تتحرك الأحداث من خلالها في الفصل الثاني من المأساة . لقد فوجئ على طه بانسحابها من حياته ، وعجوب لا يرى في هذه القطيعة شيئاً مثيراً للأس « هبها كشيء لم يكن » . ويدين نظرة صديقه إلى الحب لأنها تجعلنا ( نحن المسؤولين عن شقائنا دائماً ) وتكوينه النفسي يستشعر الراحة « إحسان التي طالما أصلته ناراً ، فن الرحمة ألا يفوز بها ثالث غيرهما » . ولا تمنعه الحال السيئة التي وجد عليها صديقه من أن يطلب منه خمسين قرشاً ليشترى بها تذكرة لحفل جمعية الضربات ويلتقي بالسيدة الشهيرة . وفي الحفل تبرز أمامه معاني الفارق الطبقي في اللغة الفرنسية التي يتحدث بها النساء والرجال ويرى أسرة قريبه الثرى ، يرى تحية الجميلة فتحتاج نفسه برغبة جهنمية في البطش والتدمير « ينبغي أن يسود بلا قيد أو شرط » ، ورأى الإخشيدي « ابن الست أم سالم » يحجي برأسه كثيراً من الطبقة العالية « هذه هي الحياة الحقة ، الحياة الممتعة ، الحياة التي ترضى الفرائز جميعاً . الإخشيدي مثله الأعلى » ، لذلك كان « المال . المال هو السيادة وهو القوة .

هو كل شيء في الدنيا ، ونهذه محبوب عند ما بدأت الأحلام في غزو رأسه ،  
 أحلام العظمة التي تروق وجدانه بعنف : لماذا صنعت الطبقات وقسم الحظ  
 وولد في القناطر من هذه الأسرة الثمينة ؟ هذا السؤال لا يفتأ يتزدد بين جنبات  
 عقله فيجيبه الفراغ الفكري والضيق بأن يردد صلى السؤال من جديد ، وهكذا  
 في حلقة مفرغة ، لا تعرف الثورة ، في دائرة مغلقة تصوغ معنى الضياع .  
 المناخ الاجتماعي للضائع يصوره الإخشيدى - همزة الوصل التراجيدية الأولى -  
 فيستعرض محجوب الطرق المؤدية إلى العظمة ، إلى المال ، فهذا يدبر شقته للتمار  
 والحسان والكواكب الحور ، وذلك توصل إلى وظيفته اللامعة بشفاعة ما يسميه  
 الناس بالشذوذ الجنسي . ولم يدهش محجوب لهذا المناخ العبق بالفساد والعفونة  
 والعطن ، فعند ما انفص حفل جمعية الضريرات وانتخب فتاة سمع همس باسمها  
 قبل اختيارها ملكة الجمال ، أخذ يتمم « كلا لا يدهشني شيء » . اختيار الموظفين  
 تزيف ، رسو العطاءات تزيف ، ألعاب البورصة تزيف ، الألقاب تزيف ،  
 والنياشين تزيف ، الانتخابات نفسها تزيف ، فلماذا لا يكون انتخاب ملكة  
 الجمال تزيف ؟ » .

في هذا الزيف يتحرك الجوهر المزيف في الشخصية الضائعة ، فالأصالة  
 الذاتية المفردة تغيب عن مكونات الضائع الذي يستبدل القيم الفاسدة في المجتمع  
 يقيم أكثر فساداً (وهذا هو الفرق بينه وبين المنتمى الذي يستبدلها بالقيم البانية  
 للمجتمع الجديد ، واللامتنى الذي يتعزى تماماً من القيم في حضارة سمها الأساسية  
 الرخاء المادى والمعنوى ، ويصبح وحيداً غريباً في هذا العالم ) . هذا الزيف يتيح  
 للضائع أن يتحرك ، وأن يتحرك ضمن همزة وصل متخصصة في الزيف أو همزة  
 وصل ضحية للزيف . وهذه - بالفعل - هتمة البناء التراجيدى عند نجيب  
 محفوظ . إن اختياره لشخصية الإخشيدى كهمزة وصل تراجيدية هو اختيار دقيق لهذا  
 السبب . الشاب الذى ترك قيادة المظاهرات بعد مقابلة خاصة مع الوزير ، والذى  
 عين في وظيفة هامة قبل الأوائى بتوصية من الوزير شخصياً . هذا الشاب هو نفسه  
 الذى يعرض الآن على زميله فى الضياع - محجوب عبد الدايم - وظيفة السكرتارية  
 لقاسم بك فهمى فى الدرجة السادسة فوراً ، مقابل شيء بسيط هو أن يتزوج من

فتاة لها علاقة سابقة وراثة ومستقبل مع قاسم بك فهمي . الإخشيدى إذاً هو همزة الوصل بين حلقات الضياع في حياة محجوب ، لأنه هو أيضاً يمثل إحدى درجات الضياع ، هو أيضاً من نفس المعلن . الضائع يتردد في قبول الصفقة ، ولكنه تردد الضائعين الذين يرجحون السقوط والانهيال على التماسك والبلداية من جديد . طوال هذه الفترة كان على اتصال دائم بالبلداية الفنية للمأساة ، على اتصال معذب بوالديه ، يكتب لهما ما يطمئن بأنه جاد في البحث عن وظيفة . ولكن إلى متى تستجيب أمعاءهما لهذه الرسائل ؟؟ إلى متى تستجيب أمعاؤه هو ؟ ولكنه فجأة نسي شعار الأثير : طظ . الفنان تسهويه « حيوية » الشخصية الضائعة في رسم تناقضاتها الصغيرة بعمق . غير أن لحظات التردد لا تتخذ لنفسها مكاناً غائراً في وجدان الضائع . إن محجوب يتحدث نفسه « قرنان في الرأس ، يراهما الجاهل عاراً ، وأراهما حلية نفيسة . قرنان في الرأس لا يؤذيان ، أما الجوع .. سأكون أى شيء ، ولكن لن أكون أحمر أبداً ، أحمر من يرفض وظيفة غضباً لما يسمونه كرامة . أحمر من يقتل نفسه في سبيل ما يسمونه وطناً . أحمر من يضع عن نفسه للذة لأى وهم من الأوهام التي ابتدعها الإنسانية . كل هذا حق وجميل . بيد أنى مشغل هائج . لماذا؟ ذلك أن العقل لا ينفرد بتوجيه سلوكنا . وبينما يتحدث العقل حكمه ، يخلف الشعور حماقة . فعلى الحكمة أن تمتح حماقة . وليكن لى أسوة حسنة في الإخشيدى ، ذلك الفنى الأريب . ظفر بوظيفته لأنه خائن ، ورق لأنه قواد ، فلى الأمام . . . إلى الأمام » .

وفي طريقه إلى الأمام ، إلى الزواج من صديقة رئيسه القادم ، يفلسف المأساة على طريقته . . فالزواج مجرد عادة اجتماعية ، وفي بعض البلاد يتعدد الأزواج ، وفي بعضها الآخر تتعدد الزوجات ، فليس هناك قانون مطلق للزواج . والشرف قيد لا يغل إلا أعناق الفقراء . أما ولداه فلا يستطيع عقله الآن أن يجد حلاً لجميع المشكلات التي ينطوى عليها القند . الزواج « اليوم » وليس غداً ، وليس هذا تسرعاً . إنه الإحساس العميق بالزمن . الزمن في مأساة القاهرة الجديدة أن أربعة أشهر فقط كانت باقية على الامتحان عند ما سقط أبوه صريع الشلل ، و « اليوم » عليه أن يتزوج . . إنه لإحساس الفنان العميق بالزمن ، ولكنه الزمن

المترادف للقدر . فمحجوب يدخل على الفتاة الضائعة التي ساقها أيد كثيرة إلى أحضان قاسم فهمي أولاً فأحضانه ثانياً ، يدخل محجوب على عروسه ، يدخل القواد على العاهرة ، فلا تكون سوى إحسان ! إحسان حبيبة على طه التي انسحبت من حياته تحولت إلى هذه الدمية الضائعة بفاعلية الأب القامر على شرفها والاختوة الجلياع والدراسة الطويلة . القدر إذا ؟ المصادفة ؟ القدر عند نجيب محفوظ هو الخروج على المنطق المألوف . المنطق الصارم يؤدي إلى التناقض الحاد ! إحسان أحببت صديقها بصدق وحرارة ، والسياط تلهب ظهرها بحماسة أكبر . محجوب قضى أربع سنوات مع الكفاح المر من أجل اليسانوس ، ثم قضى أربعة أشهر من الكفاح الأكثر مرارة لكي يعيش . الاثنان يعضيان كخططين متوازيين . والقدر ، الخروج على المنطق المألوف ، يحجم على الخططين أن يتلاقيا . إن التقاء الخططين ندعوهم مصادفة من حيث المظهر . المصادفة والحظ والحقيقة التي هي أغرب من الخيال ، هي القشرة الخارجية للتكوين الداخلي للشخصية التراجيدية . هذا التكوين يسوق الشخصية إلى مصيرها المحتوم .

عنصر المصادفة في البناء التراجيدي يفضي على الحدث لوناً من العبث ، بالرغم من أن حركة السلوك ومجموعة التصرفات الخاصة بالشخصية تؤدي بالضرورة إلى نهاية شبه محددة . ولكن التقاء نهايتي إحسان ومحجوب يرفع المستوى التراجيدي للمصادفة إلى مستوى القدر . إحسان التي كانت تسيل لعابه وحفده ، تصبح زوجته ؟ إحسان حبيبة صديقه الطاهرة تصبح عاهرة ؟ هو محجوب : يصبح لها قواداً ؟ . القدر هنا ليس قوة ميتافيزيقية ، بقدر ما هو مجموعة من القوى الاجتماعية - الذاتية والموضوعية - التي تؤدي بالمنطق الصارم إلى التناقض الحاد . فالتخطيط العقلي يمنع الأحداث الصفة المنطقية حتى إذا خرجت عن المنطق المألوف دعونا الحدث قدراً .

الإخشيدي - همزة الوصل التراجيدية بين فصول المأساة - هو أيضاً عنصر قدرى ، أى أنه من القوى الموضوعية الصانعة للقدر في مفهوم الفنان . ألم يتسبب بشكل غير مباشر في مأساة على طه وإحسان ومحجوب ؟ . على طه بدأ يترجم أفكاره اليسارية إلى مقالات مكتوبة ، وإحسان أضحت دمية ضائعة تذكر

الأب المقامر على شرفه فلا تستبعد شيئاً ، الأب الذى تعامى عن سقوطها فأوصاها بعشيقها دون زوجها ، « فلماذا لا يوجد أناس على شاكلته ؟ . وقد وجد بالفعل واحد ، وما هو مجلس إلى جانبها كزوجها ، كلانا باع نفسه للجاه والمال » . إحسان « نخط » بشرى للضياع كالإخشيدي ومحجوب ولكن لكل نموذج سماته المتفردة . محجوب يتخذ من الحريابة مثالا للتحايل على الحياة مجرد الحياة . ونعجب محفوظ يتخذ من المنطق عملية فكرية لاتصميماً فنياً . لهذا يذكر محجوب الخمسين قرشاً التى اقترضها من على طه . لن يواجهه ، بل يرسلها إليه بالبريد . أيلذهب إليه ويقول : لقد تزوجت من حبيبك ، وأصبحت قواداً ؟ . . الفنان يجمع أشنات التراجيديات من كافة النماذج ومن كافة الزوايا ومن كافة الأحداث ومن كافة الدلالات لتركز فى بؤرة المأساة « إنه لا يطعم أن تنظر إليه كزوج بالمعنى المفهوم لأنه هو نفسه لا يستطيع أن ينظر إليها هذه النظرة ، وحتم أن تراه — فى قرارة نفسها — قواداً ، كما يراها — فى قرارة نفسه — عاهرة . فهل يمكن أن يسعد قواد وعاهرة معاً ؟ هذه هى مسأله دون زيادة وبلا نقصان ! إنه لا يروم من حياته الزوجية معنى اجتماعياً ، ولا ذرية صالحة ، ولا احتراماً متبادلاً ، كل ما يريده رغبة متبادلة ميل يعادله ميله ، شهوة بشهوة ، وحسبه هذا من زواج هو وسيلة لا غاية . . هذه هى بؤرة المأساة على الصعيد الخاص من ناحية ، وعلى الصعيد الفنى من ناحية أخرى . أما على الصعيد الفكرى ، فالقدر يبدو بؤرة المأساة على هذا النحو « تألفت حياتنا بمعجزة . وما كنت أحسب قبل اليوم أن المصادفة تلعب هذا الدور الخطير فى حياة الإنسان ، فما أحقها أن تسخر من منطقنا ومن سنن الوجود جميعاً » . . القدر هو التعبير التراجيدي عن مأساة الحرية فى القاهرة الجديدة ، مأساة الخبز عند محجوب ، ومأساة الجنس عند إحسان « رأت من الحكمة أن تنظر فيما بين يديها . إن القلب الذى أيقظه على طه اندثر وذهب ، والأمن الذى لوح لها به قاسم فهمى خاب وانطفأ . فلم يبق لها إلا تلك الغريزة الحيوانية التى أطلقها والداه من عقالها منذ البدء » . مأساة الخبز والجنس هى الوجه الاجتماعي للمأساة الحرية فى القاهرة الجديدة . المأساة التى قابلها محجوب بالمغامرة ، والتى قابلتها إحسان بالاستسلام التام . هذان الموقفان من المأساة يشكلان فيما بينهما موقف الإنسان المصرى من القدر فى تلك المرحلة الباكورة من تاريخنا الحديث ، وهما

موقفان يكمل أحدهما الآخر ، كلاهما ضحية لشر واحتر فما أجدرهما بالتصافي والتعاون .

الضائع كما قلنا يختلف عن اللامتى فى أنه شخصية لا تحقق وجودها القردى الخاص ، فهو شخصية مزدوجة ، يحتق ذاته الأصلية بساتر سوداء كثيفة من الكذب حينا ومن الكبرياء والأجوف أحيانا ، وهكذا . وكما اتخذ محبوب فى الماضى من الكذب سلاحا للبقاء ، فإنه الآن وقد توفر له ضمان البقاء « يريد أن يتمتع بحياته الاجتماعية على أكل وجهه ، وأن يقدس مظاهرها الكاذبة ، التى يكبرها الناس جميعا ، واشتدت إليها حاجته ليخفى بها ما فى حياته من شذوذ » .

على هذا النحو يتطور الضائع فى القاهرة الجديدة من الحاجة اليومية إلى كسرة الخبز إلى الحاجة الملحة فى التطلع إلى أعلى ( وى من سمات البرجوازي الصغير عموما ، ولكنها تأخذ عند الضائع المصرى شكلا خاصا هو ازدواج الشخصية الناتج عن المسافة الطويلة بين الذات الحقيقية والواجهة أو اللافنة النيون التى يعلقها خارج ذاته ) ومن ثم تتبلور الحساسية الطبقة عند الضائع فى تلك العلاقة القديمة بينه وبين ابنة قريبه الرى « لقد هزمت فى المقبرة يوم الرحلة وتم لى الانتقام » . والانتقام هو أن يقدم زوجته بخيلاء إلى أسرة قريبة على أنها ابنة شحاتة بك تركى من كبار تجار الدخان ! الحساسية الطبقة عند الضائع حساسية سلبية لا ترتفع إلى المستوى الثورى . وسيلتها الوحيدة فى التعبير نفسها هى الكذب ، هى ازدواج الشخصية : « الكذب كلام كالصدق سواء بسواء إلا أنه ذو فوائد » . الضائع كما يرسمه الننان شخصية سلبية ، ولكنها حية فى تناقضاتها التى لا تنهى . التناقض بين الذات الأصلية ولافنة النيون . والتناقض بين كليهما والعالم الخارجى . محبوب إذن يعانى الغيرة على « زوجته » . والمناخ السياسى لا يساعد هذه الغيرة على الارتواء ، فكما أن الصحفى عند أحمد بدير خلق لى جمع لا ليتكلم ، فإن زميله فى الحانة ( وهو يحاول إذابة ثلوج الغيرة الرابضة فوق قلبه ) يقول : فى مجلس الأنس . كما فى مجلس النواب ، ليس بالمهم أن تفهم ما يقال ، ولكن المهم أن تتكلم . الحانة هى المكانة الوحيد الذى يصوغ بدقة ذروة المأساة ، فالخمر تكشف النقاب عن لا وى الضائع ، عن ذاته الأصلية ، تعريه من الستائر الكثيفة

السوداء من الكذب ، وتخلع عنه مفاصل الشخصية المزدوجة فيولد محبوب — للخطات — كشخصية واحدة تعبر عن نفسها في وعي كامل : أنا في الحجرة والكبش في الحقل ، امتلاء الخانة بالواردين يدل على أن دستور ١٩٢٣ أفضل من دستور ١٩٣٠ ، ودستور ١٩٢٣ الآن في صريح سعد مع جثث الفراعنة . مأساة الحرية تطفو دائماً على السطح . مأساة الخبز عانقت مأساة الجنس . الوجه الاجتماعي لمأساة الحرية هو الوجه المتجهم للقاهرة الجديدة . إذا كانت الحرية هي الإشباع الحقيقي لاحتياجات الإنسان ، فإن الطريق إليها هو الوعي بالقوانين العالمية المضمرة في الطبيعة والمجتمع . ولذلك كانت سياط الجهل لا تقل سطواً عن سياط البؤس .

وهكذا تتعدد تناقضات الشخصية الضائعة ، فيشعر محبوب بالغربة والوحدة والوحشة « ولم يعد يؤمن بأن الأمر مجرد رفع الصيام عن خزانة البخار كما كان يحلوه أن يقول كلما سئل عن الحب والمرأة » . لقد حاول « اليأس » النهائي من إحسان دون جدوى . كان يتعذب وسط أولئك الشبان الذين يحيطونه ويحيطونها . لأنها مثله ترجو أن ينتهي « التمثيل » بحياة حقيقية . . ولكن قوة الدفع الأولى — التي أسهمت في صنعها أيدى كثيرة ندعوها القدر — كانت تهوى به إلى منحدر ، إلى قاع بلا قرار . أملها في الحياة الحقيقية اعتبره نكتة غير موفقة لأنه يعني شيئاً واحداً : العودة إلى نقطة الصفر . ولقد غادر هذه النقطة بلا عودة . ما زالت مأساة الخبز تتعاقب مع مأساة الجنس وتغمرها بالقبلات الناثحة على مصير الحرية « وتفكر في كلامه قليلاً فوجد أنه يتكلم كما يتكلم القوادون بيسر وبغير مبالاة . وسر لمقدرته ، وعددها فوزاً مبيتاً لفلسفته وإرادته . وتفكرت إحسان كذلك طويلاً ، فلم تلبث أن اقتنعت بما فيه من حكمة وبعد نظر » . الوجه الاجتماعي لمأساة الحرية يسود . غير أن مأساة الخبز والجنس لا تكتمل حلقاتها إلا بمأساة المعرفة . لتكون المعرفة في بعدها الاجتماعي . والضيق الفكري المدمر يترعب على عرش اجتماعي مائة في المائة .

المأساة بكافة أبعادها مستمرة ، شبح مأساة الخبز يحيم على قلب محبوب كلما تذكر الوالدين اللذين لم يرسل إليهما ملياً . والشبح يكمن بخلف مأساة الحرية :



هل تبقى الوزارة أطول فترة ممكنة ؟ هل يبقى قاسم بك فهمى ؟ . . إذا بقيا بقيت  
 المأساة فى عار الهزيمة ، وإذا ذهب بقيت المأساة فى نفس العار ، بل فى أبشع  
 مظاهره « البر بالوالدين شر إذا عاق سعادة الابن ، بل كل ما يعوق سعادة الفرد  
 شر » شعارات الضائع تكمل بعضها البعض . الضائع فى تناقض أساسى مع  
 اللامتضى لأن اللامتضى يستشعر المأساة فى أعماق نخاعه . والضائع فى تناقض  
 أساسى مع المنتضى « ومن عجب حقاً أن مأمون رضوان وعلى طه نقيضان ،  
 ومع ذلك فلا يبعد أن يقذف بهما المجتمع معاً إلى أعماق السجون غير مفرق  
 بين عابده والكافر به » ، إلا أن التغير السياسى لا يقذف بالضائع إلى سجن  
 جديد . الوزارة ستتغير حقاً ، أما العهد فباق كما هو . . هكذا قالت له إحسان  
 نقلاً عن قاسم بك فهمى . . العهد باق كما هو ، والمأساة باقية كما هى . . فلم  
 تعد أحلام الضائع أن تستطيع قبله أو رنوه أو تنهده أن تنقله من حال إلى حال ،  
 وأن ترفعه من طبقة إلى طبقة ( الحساسية الطبقيّة تتأكد وظيفتها السلبية هنا أكثر  
 وضوحاً أو هى امتداد لسلبيتها السابقة ) . انحदार الضائع إلى هاوية المأساة  
 يعنى ازدياد المسافة وتعميق الهوة بين الذات ولافة النيون « . . . فقطظ فى كل  
 شىء إلا الناس ، على الأقل فى العلانية » . وفى المستوى التطبقي يتطور سلوك  
 الضائع فينتقم من المجتمع بأن يفكر فى السطو على نساء الآخرين . تماماً كما  
 هيأت له حساسيته الطبقيّة فى الماضى أن يسطو على تحية ابنة قريبه الرى .  
 فى هذه النقطة بالذات يؤكد الفنان على بؤرة المأساة . إن محجوب يستشعر الهوة  
 العميقة التى تفصل بينه وبين إحسان كما ازداد معدل انحداره إلى الهاوية ،  
 « ووجد نفسه يتساءل أيفضل لو كانت إحسان له قلباً وجسداً » كما يستشعر  
 ضراوة المجتمع البرجوازى الذى فرض عليه أن يكون مقبرته . سمع بعض أصدقائه  
 الجدد يقولون :

« — أما مصر فيستطيع أى حاكم أن يستبد بها دون كبير خطر .

— الواقع أن أى نظام من أنظمة الحكم يستحيل دكتاتورية إذا طبق  
 فى مصر .

— هذا وطن ( ضربك شرف يا أفندينا ) . . . » .

ويحس محجوب بأن حرите التي يترحمها تذوب شيئاً فشيئاً . إنه ( يمثل )  
 حرته ولا يعيشها ، فلا يستطيع أن يحتضن زوجته حضناً خالياً من التفزز ،  
 أو من شبح عشيقها الذي يعرفه جيداً ، الذي يطعمه جيداً . محجوب ليس حرّاً  
 في مجتمع يختلف فيه الابن مع الأب في مجلس الشيوخ « أما في البيت فكلانا  
 متفق على أن أنجح سياسة مع الفلاح هي السوط » . محجوب ليس حرّاً لأنه  
 شخصية مزدوجة في المظهر والجور على السواء « إن بدلة التشريفة الحقيقية هي  
 ثوب الرياء فلا يفوتني ذلك » . محجوب ليس حرّاً لأنه في ظل رنائه المتعل لم  
 يذكر والديه بلملم واحد . فالخبز والجنس يتعاقبان في مأساة واحدة : واللدان  
 والخبز ، إحسان والجنس . الجنس مأساة إحسان فهي ترفض « خيانة » محجوب  
 مع أحد أصدقائه ، وتتطرق لاستقبال قاسم بك فهمي . ومحجوب بين والديه  
 والخبز وبين إحسان والجنس ، يقشع يده ولا يجد سوى جواب واحد : الانتحار !  
 ولكن الانتحار يبعثه من الباب الخلفي ، من الباب الذي يصل فيه قاسم فهمي  
 في نفس اللحظة التي يصل فيها والده في نفس اللحظة التي تصل فيها زوجة قاسم  
 بك ! ويلتئم نادى القصة من هذا المشهد مبرراً ليدعو الرواية « فضيحة في  
 القاهرة »<sup>(١)</sup> وهو فهم غاية في السذاجة . . فهي اللحظة القدرية التي يستوحها  
 الفنان من سير الأحداث فيخرج بها عن المنطق المألوف . هي اللحظة التي يقف  
 فيها الضائع وجهاً لوجه أمام القيم . اللامتني يرفض القيم بوعي كامل وعراء تام أمام  
 الذات . أما الضائع ؟ . الضائع يساوم القيم ولا يرفضها ، يستبدلها بأخرى أكثر  
 فساداً . واللحظة القدرية هي لحظة الصدام بين القيم الأولى والقيم الثانية . هي لحظة  
 الانبهار بمعنى الزمن : أربعة أشهر على الامتحان ، الزواج اليوم ، الفضيحة الليلة  
 أمام الجميع في مكان واحد . اللامتني يعرف اليأس من الوجود ولا يفاجأ به .  
 الضائع بلغ به اليأس نهايته « فوقف مكانه لا يبدي حراكاً وكأنه يرى فاجعة خطيرة  
 لا تمنيه ولا يناط بها مصيره » . إنه - مرة أخرى - القدر : أعجب بها من  
 حقيقة ، أبغضت ذلك الكفاح الجبار ولما يتسلم ماهيته الجديدة ؟ أنصاب  
 الحظوظ كالأعمار بالسكنة القلبية ٩٩ . هكذا تتم محجوب ، ولا يمكن أن تنهم سالم

(١) إشارة إلى الطبعة التي أصدرها نادى القصة تحت هذا العنوان .

الإخشيدي بأنه صانع القدر ربما كان صانع الفضيحة ، مخرج التمثيلية ، ولكنه ليس قطعاً هذه القوة الدافعة إلى السقوط والانهيار « وأرتى محبوب على مقعده في الصالة ، مرتفعاً يد المقعد، مستنداً رأسه إلى راحته. وكان السكون شاملاً كأنه بيت مهجور ، وكل شيء بموضعه كأن أموراً خطيرة لم تتقلب رأساً على عقب . هل تستطيع روحه النائرة أن تصمد لهذا الشلال العارم من الحظ العائر ؟ هل يمكن أن ينبري لمواجهة هذه الأزمة الخطيرة بدرعه المعهود : طظ ؟ ؟ . وما الحيلة إذا لم يستطع ؟ ما عسى أن يصنع أنافى مثله ، لا يهيمه في الدنيا شيء إلا نفسه ، إذا تألب الشقاء على سعادته ؟ أمامه سبيل واحد هو الموت ، تباً لحظه ، كيف انتهى مجده بهذه السرعة الجنونية ؟ .. ألا تكتظ الدنيا بأمثاله من المغامرين الذين ترفق بهم حتى النهاية ؟ » .

البناء التراجيدي للقاهرة الجديدة بناء معماري . الضياع هو أرض المساة . الزاوية الأولى في البناء هي التوازي المحكم بين الضياع الاقتصادي والضياع الاجتماعي والضياع النفسي . الزاوية الثانية هي التوازي المحكم بين القهر السياسي والقساد الاجتماعي . الزاوية الثالثة هي تشابك العلاقة بين فئات البرجوازية المختلفة . جدران البناء القائمة على هذه الزوايا الثلاث هي الحيز والجنس والمعرفة . البناء هو مساة الحرية . هو الحلقة الأولى من التراجيديا المصرية . نجيب محفوظ يهتم بهذه الخطوط العريضة اهتماماً بالغاً ، ولكنه يهتم أيضاً بالتفاصيل . فالضياع — كأرض للمساة — هو أزمة التناقض بين القاهرة القديمة والقاهرة الجديدة . وهو يربط البداية الفنية للمساة ( الوالدان الفقيران ) بالنهاية — المفتوحة — للمساة ، فالشلل العضوي لوالد محبوب ، ينتهي بالشلل الاقتصادي للأسرة كلها عند ما يهيم الابن لأبيه «هلم نسلو معاً» . الفنان ما يزال حريضاً على التفاصيل . فإن أزمة التناقض المولدة للمساة تثبت اليقين واليسار في المستوى الفكري فيشتبك هؤلاء المتنمون بأرض المساة اشتباكاً عضوياً . مساة على طه مرتبطة بمساة إحسان المرتبطة كذلك بمساة محبوب . الفنان حريض على التفاصيل أكثر . فأساة الحرية تثبت على طه الاشتراكي ، كما تثبت محبوب الضائع ، وهمة الوصل التراجيدية بينهما أزمة إحسان . مساة الحرية تثبت قاسم بك فهمي ومحبوب ، وهمة الوصل بينهما الإخشيدي .

هزات الوصل دى ضائعة . الضياع هو الشريان الرئيسى فى حياتها . ولكن حرص الفنان الدقيق على التفاصيل يجتاز ضائعاً نموذجياً من بين الملايين ياخصها جميعاً ويتفرد من بينها فى نفس الوقت .

البناء التراجيدى للقاهرة الجديدة بناء مزدوج . بناء كلى وجزئى فى آن واحد . الكل فيه هو الدلالات الكبرى التى تتضمنها مغامرة الإنسان أو استسلامه للقدر . والقدر هو الحصيلة النهائية للمنطق الصارم وهو يؤدى إلى التناقض الحاد . والقدر قوة الدفعة الأولى لتكوين الفرد الذاتى بالإضافة إلى قوة التركيب الاجتماعى القائم . وهما قوتان تدفعان إلى مجموعة من السلوك التى تقضى إلى بعضها البعض فيما يشبه الجبر ، وتنتهى إلى الكارثة فيما يشبه الحتمية . والمصادفة كمعصر تراجيدى بمثابة المظهر السطحى للقدر . موقف الضائعين من القدر هو المغامرة أو الاستسلام . كان محبوب مغامراً ، وكانت إحسان مستسلمة . أو قد تولد المغامرة والاستسلام فى الشخصية الواحدة ، فقد عاش محبوب عمره مغامراً ، وفى اللحظة الأخيرة « راح يتساءل : ترى هل يتكشف الغد عن حياة جديدة أولم يبق له إلا الموت ؟ .. » بيد أنه غلب على أمره هذه المرة فاستسلم لليأس والقنوط ، وششت عينيه سحابة مظلمة ، وحاول جهده أن يهيب بروحه المتمردة وغغم بصوت لا يكاد يسمع هامساً : طظ . ولكنها نمتت - على خلاف عاداتها - عما يكنه الفؤاد من اليأس والاستسلام . « المغامرة والاستسلام من المعانى الكلية فى البناء التراجيدى ، لأنهما يشكلان صفة واحدة للضائع المصرى . غير أن الاستسلام فى تلك المرحلة هو العنصر السائد .

الجانب الجزئى فى البناء التراجيدى يتمثل فى نهاية « القاهرة الجديدة » : هل انتهت المأساة باستقالة قاسم فهمى ونقل محبوب إلى الصعيد ؟ . إن الغد سؤال ملح على شفاه الجميع . كما أن الوجه الاجتماعى للحرية هو الوجه الذى طالعتنا به القاهرة الجديدة ، بينا الأحداث تعد بوجوه أخرى . لذلك فالراوية تمثل حلقة « الضائع » فى ملحمة السقوط والانهار . والقاهرة الجديدة ما قبل الحرب سوف تستمر إلى أن نلتقى معها فى قلب الحرب .

وسوف يظل الضياع أرضاً للمأساة ، ولكن الفنان سيتجول بنا فى بقية أنحاء

التراجيديا . مأساة الضائع هي المدخل الطبيعي إلى عالم نجيب محفوظ التراجيدى .  
لإنها تظل في وجداننا - مهما حدد لها المؤلف بداية ونهاية - متعددة مع السؤال :  
ماذا يكون القدر ؟

ومن خلال التفاعل بين الكلى والحزنى يتحير الفنان شخصوه ويحرك فصول  
مأساته ويضع يديه على همزات الوصل التراجيدية . الشخصيات تمتلك في جذورها  
البعيدة وفي قوامها الراهن طاقة ذاتية معبرة عن أبعاد المأساة ، والأحداث لا تنفصل  
عن الشخصيات بل هي الشخصيات في حالة فعل . وتتحرك فصول المأساة من البداية  
إلى النهاية في خط تعبيرى مترابط يهمس لنا بصوت أرجوان : عند ما يفتح الإنسان  
ذراعيه ليستقبل الدنيا ترسم خلفه علامة الصليب .

\* \* \*

القدر السائد في ملحمة السقوط والانهيار هو القدر الاجتماعي . هو النظام  
الاقتصادى والأخلاقى معاً ، ولكن الأخلاق تتصل بالجانب الميتافيزيقى من  
تطلعات الإنسان . لذلك فالقدر عند نجيب محفوظ لا يخلو من الإشارة إلى أصوله  
الميتافيزيقية . القدر في القاهرة الجديدة يشكل إرهاصات الحرب العالمية الثانية .  
لهذا كان الحيز والجنس عنواناً شديد الوضوح لمأساة القاهرة الجديدة ، المقلمة  
التمهيدية إلى جوهر التراجيديا المصرية . ولكن الحيز والجنس في القاهرة الجديدة  
يشكلان قضية خاصة بالثقفيين .. والفنان إذن يمس أزمة «المعرفة» من قريب  
وبجساسة مرهقة . الضائع في القاهرة الجديدة هو المثقف .

من أرض المأساة ، من الضياع ، ينتقل الفنان إلى بقية أرجاء عالمه التراجيدى .  
من السكاكنى تنتقل أسرة « أحمد حاكف » إلى حى الحسين في خان الخليلي .  
من إرصاصات الحرب إلى أتونها مباشرة . هذه هي الحلقة الثانية في المأساة . أمام  
الموت وجهاً لوجه ، هذا هو الجانب المصيرى الشامل للحرية . سوف نلتقى  
بالرأىين وأزمتهما الاقتصادية مرة أخرى . والقدر وأزمته الوجودية . والشقيق  
الذى يحتطف بحبيبة أخيه . والمصادفة كعنصر حيوى في تحريك الأحداث .  
والضياع الذى يتخذ لنفسه شعار « ملعون أبو الدنيا » . أو الضياع الذى يرغم  
واحداً من الناس أن يتاجر علناً بجسد زوجته . سوف نلتقى بمعظم العناصر

المكونة لمأساة القاهرة الجديدة ، لأن الفنان يؤكد استمرارها ، إنها ما زالت باقية . غير أنها فوق أرض الضياع تشتمل على شئ جديد تمثل لنا في الشخصية الجديدة ، شخصية « المضطهد » .

في غمرة الانتهاء الواهن إلى اليمين أو اليسار من التيارات الفكرية الصانعة لكل ما هو جديد في القاهرة ما قبل الحرب برز « الضائع » تجسيدا لجوهر تلك المرحلة ، وفي غمرة الانتهاء المتقدم نوعاً ما في القاهرة الحرب برز « المضطهد » تجسيدا لجوهر تلك المرحلة . وبنفس المنهج التعبيري للفنان ، راح يتوهم في الشخصية المضطهدة اللامحات الرامزة إلى ضياع المجتمع ، ويستخلص في نفس الوقت السهات الخاصة المميزة لهذه الشخصية بالذات .

بدأ نجيب محفوظ يكتب « خان الخليلي » عام ١٩٤٠م واختار الزمن الروائي عام ١٩٤١ ، ومعنى ذلك أنه كان يعيش تلك المرحلة الدامية في تاريخنا الحديث . فالحرب تضيف عنصراً جديداً إلى المأساة هو الموت ، والموت يقف بالإنسان وحيداً أمام مصيره ، المشكلة الميتافيزيقية تتألق إذاً ، إنها مأساة المعرفة .

البناء التراجيدي عند نجيب محفوظ بناء معماري ، فالخطيط العقلي لسير الأحداث وتكوين الشخصيات يقترب من التخطيط الرياضي . خان الخليلي تضيف أنه بناء موضوعي . مفهوم الزمن عند الفنان يصوغ الرواية في امتداد طويل يعطف بنا إلى اليمين أو اليسار ، يعلو بنا ويهبط . . ولكنه يستمر إلى الأمام . هذا المفهوم للزمن ينبثق عن الفلسفات المؤمنة بالواقع الموضوعي المستقل عن الذات . بين الزمن والذات مسافة تكفل لكل منهما استقلالاً نسبياً عن الآخر . الزمن الموضوعي يتعكس على العمل الفني في اهتمامه المفرط بـ « الخارج » عن الذات أكثر من عنايته بداخلها . يتعكس أيضاً على مسار الأحداث ، فهي « تتطور » ولا تتمركز أو تدور حول نفسها . هذا المفهوم للزمن يشترك بتصويب وافر في تحديد معنى القدر . يشترك أيضاً في ضياغة معنى الموت .

الحرب والموت عنصران خطيران في البناء التعبيري لخان الخليلي ، وهما عنصران أكثر خطورة في أزمة « المضطهد » . أحمد عاكف يدنو من ختام الأربعين ، فهو « كهل » والفنان لا يفوته أن يؤكد على هذه الكهولة مراراً . وهو ينتقل مع الأسرعة إلى خان الخليلي ، من الحى الذى كان « على مرأى وسمع من الموت

الخفيف . أحمد عاكف أصيب بداء التشبه بالمفكرين ، بعد أن برزت سنى دراسته عند مرحلة البكالوريا ، لهذا يحتفظ بمجموعة هائلة من الكتب الصفراء الى لونت عقله بما يشبه الذبول والاستسلام . أحمد عاكف هو « المضطهد » الذى أرغمته الظروف على تربية أخيه الأصغر « رشدى » حتى يتم تعليمه بالجامعة ، واضطروته الظروف أن يعمل والدنيه وحده ، وامتحنته الظروف بقلب وحيد خال من هموم العواطف . هذا المضطهد هو كبش الفداء — من ناحية المظهر — لأم تعتقد أن المكتوب على الجبين لا بد أن تراه العين ، وأب يعتقد أن الألمان أعقل من أن يضربوا قلب الإسلام وهم يخطبون ود المسلمين .

فى القاهرة الجديدة يحرك الفنان مجموعة من الشخصيات فى وقت واحد ومنذ البداية . فى خان الخليلي يبدأ من الفرد . أرض المأساة معدة . فرشت بالضيايع . المضطهد هو ابن هذه الأرض الجاهزة . الفنان يبدأ به ، ومنه ، ليس بحاجة إلى فرش الأرض من جديد . دور الولدين فى القاهرة الجديدة و خان الخليلي دور واحد ، سواء كان الشلل أو الفصل من الوظيفة هو السبب . هو الرمز إلى ضيايع هذه الفئة المسحوقة من البرجوازية الصغيرة التى تجعل من الثقافة والعلم والمؤمل شهادة الميلاد الجديد للأسرة إذا مات العائل أو تقاعد أو فصل من العمل . . . الخ المضطهد مثقف ثقافة صفراء ، قراءة عامة لا تعرف التخصص ولا العمق ، نزاعة إلى المعارف القديمة . وهو مقتنع بأنه شهيد مضطهد ، وعقريّة مقبورة وضحية مظلومة للحظ العاثر . عقدة الاستشهاد هى الأب الشرعى المضطهد . فهو غالباً الابن الذى يضخى بآماله ومستقبله من أجل الأسرة . هذه العقدة تنضج حتى يقول أحمد عاكف متأسفاً « فائقنا ظلماً أخصب فترة فى تاريخ مصر . تلك الفترة التى تسهين باعتبارات السن والجاه الموروث ويقفز فيها الشبان إلى كراسى الوزارة » ، عقدة الاستشهاد عند المضطهد تفرخ مركب العظمة ، عندئذ يسقط فى وهاد الثنائية أو ازدواج الشخصية ، لا يصبح هو هو ، وإنما تكون ثمة هوة عميقة بين الذات الأصلية « المضطهدة » ، ولافتة العبقرية الشهيدة . هو حائر بين الأبحاث النظرية والاختراعات العلمية ، لا يدري لأى شىء خلقت ، واجبه على وجه التحقيق ! ازدواج الشخصية من السمات البارزة فى التراجم المصرية عند نجيب محفوظ .

مأساة الفرد الذى لا يعيش حياته ، لا يحقق ذاته ، لا يحقق وجوده . المضطهد شخصية مزدوجة . يقول أحمد عاكف : «إذا أردت التفوق في مجتمعتنا فعليك بالقحة والكذب والرياء ولا تنسى نصيبك من الغباء والجهل » .

المفهوم الموضوعى للزمن هو تصور « طولى » لحركة التاريخ ، فكما أن الأحداث في حالة « تطور » فإن الشخصيات في حالة « تجذر » . . . الجذور الاجتماعية والنفسية للنموذج البشرى من الملامح الواضحة في العالم التراجيدى عند نجيب محفوظ . الجذور تسهم في صناعة القدر . والزمن الموضوعى زمن مستقبلى في المستوى الاجتماعى ، ولكنه زمن عدى في المستوى الفردى . إنه زمن يحمل في جوفه بذرة المأساة . الجذور بنت الزمن . الجذور والزمن هما القدر ، والقدر روح التراجيديا . . « إذا كنا نموت كالسواثم وننتن فلماذا نفكر كالملائكة ؟ . . هبنى ملائكت الدنيا مؤلفات ومختبرات فهل تحترمنى يدان القبر أو تلهمنى كما التهمت جثتى رية وسكينة ؟ . . الدنيا أكاذيب وأباطيل ، وما المجد إلا رأس الأكاذيب والأباطيل ! وسلم نفسه إلى عزلة عقلية وقلبية مريرة . ينس من الحياة فهرب منها ، ولكنه خال وهو يدبر عنها يائساً عاجزاً ، أنه يزهد فيها متعالياً متكبراً » .

الفنان حريص على أن يربط بين حلقات ملحمة المأساوية من خلال الشخصيات . أحمد عاكف يستعير لسان محبوب عبد الدايم « ما العظمة ؟ . . أو . ما العظمة كما تعرفها مصر ؟ أجاب على ذلك بكلمة واحدة : الظروف المواتية » ، « إن الوظائف الكبرى في مصر وراثية » ، بل هو يستعير الحالة النفسية التى ألت بمأمون رضوان ، فقد ألم به هو أيضاً مرض أشقى به على الجنون والموت . هذه العناصر المشتركة بين أحمد عاكف ، والشخصيات الأخرى ، تربط أولاً بين حلقة الضائع في القاهرة الجديدة ، وحلقة المضطهد في خان الخليلي . كما أنها تفسر ازدواج الشخصية في المضطهد ، وثقافته الصفراء .

الجذور تنفرع إلى شعيرات دقيقة موزعة في جميع أنحاء الشخصية . المضطهد لم يصبح شهيداً بين يوم وليلة . لقد عرف التدليل المفرط في طفولته ، ثم نهض بأعباء الأسرة المحطمة وهو تلتئم دون العشرين ، فطفت معه الدنيا — فضلاً عن أن



تدله — ساعة واحدة. لذلك كان شعوره العميق بالظلم لا يسكن ولا يهدأ ، بل كان يجد لأمله للذة غامضة. بدأت لافتة العبقرية الشهيرة تتكون ، وأخذت المسافة بين ذاته الأصلية واللافتة تتسع . كان يتسابق على ما يرضى غروره وكبريائه وولعه بالظهور ، تسهويه المعارضة لمجرد المعارضة ، يميل إلى الحزب المغلوب على أمره بصرف النظر عن مبادئه السياسية ، وسرعان ما تمثل نفسه في موقف زعيمه يتلقى ما يتلقى من ضروب الاضطهاد والاعتداء . وفي المستوى الميتافيزيقي ، يحترق شوقاً إلى وقت يتاح له فيه السيطرة على القوى الكونية والاستئثار بمفاتيح المعرفة والقوة والسلطان «أوشك أن يمن هبة وأن يذوب هيماً . متى يدين له عرش التفؤذ اللانهاى فيأخذ ما يشاء ويدع ما يشاء ، ويعبث بمن يشاء ، فيرفع ويخفض ويغنى ويفقر ويحيى ويميت . » تطلعه الميتافيزيقي مرتبط أوثق الارتباط بمأساته الاجتماعية . يبدو هذا الارتباط من خلال رغبته فى الانتقام والتدمير — وهما نفس الرغبة التى اجتاحت محجوب قبلا — غير أن الفرق بين رغبة المضطهد فى التدمير ، ورغبة الضائع أن هذا الأخير شخصية مقامة فى لقاء مع القدر وإن استسلمت بعد حين . أما المضطهد فقد عرف اليأس المرير .

الجنود هى التفسير التاريخى للشخصية . الفنان إذاً حريص على الماضى ، ولكنه الماضى المتحرك إلى الحاضر المتجه إلى المستقبل . الماضى عند نجيب محفوظ فى حالة حركة ، والشخصية دائماً فى حالة تجذر ، والأحداث فى حالة تطور . هكذا نهر «الأضواء» التى لا يفتأ الفنان يساط أشعتها على «المضطهد» : الابن ورث عن أبيه تبعته ومرضه ! الماضى المتحرك والأضواء تخالق الشخصية المبررة . هناك فنانون كبار يحاصرون الشخصية فى الماضى فقط ، الماضى الساكن . يحاصرونها أيضاً فى الظلام . يخلقون شخصيات غير مبررة إطلاقاً . هؤلاء لا يلتفتون إلى موضوعية الزمن . لا يعرفون بها . . فالعبث لا يحتاج إلى مبرر . نجيب محفوظ فى تلك المرحلة يبرر كل شىء ، يبرر حتى العبث . يضئ معنى القدر حتى نمى من اتجاه مهم المؤثر معنى اتجاه المأساة . عند ما يرث الابن تبة أبيه ومرضه ، فإن هذا لا يعنى أن «الوراثة» هى محور المأساة . الوراثة أحد العناصر العامة فقط . الوراثة تعنى جزءاً عاماً من الماضى ، جزءاً خطيراً فى مبنى القدر .

المأساة في خان الخليلي هي الحرب والموت . هي في نفس اللحظة مأساة الحرية . فقد عرفت بلادنا خلال الحرب الثانية أبشع صنوف الذل والعبودية . كبلتنا معاهدة التهادن عام ١٩٣٦ بقيود لا ترحم . نشب الاستعمار أظافره في لحمنا ، جعنا ، واستشرى الانحلال والتفسخ في علاقاتنا . تربع أساطين الدكتاتورية على عرش السلطة . كانت مأساتنا مأساة الحرية . كانت تختلف عن مأساة العالم المشترك بكل ما يملك من رجال وقيم في أنون الحرب . سقطت أوروبا برجالها وقيمها في الميدان . تزعزعت ثقة شعوبها . تهاوت أحلامها في حضيض القزح واليأس . لم يعد الموت ضيقاً يزور الناس بين الحين والآخر ، كان « حياة » الناس الوحيدة في النهار ، وأحلامهم في الليل . تجاوزت المأساة حدود المستوى الاجتماعي إلى المستوى الوجودي الأعمى . تجاوزت المشكلات الجزئية في حياتنا اليومية ، إلى القضايا الكيانية الكبرى في مصيرنا الأشمل .

بلادنا لم تلتق مع الحرب والموت مباشرة ، التقت مع شبح الحرب وشبح الموت ، مع الغارات الجوية المتلاحقة والحريات المغتالة والجوع الرهيب . من هنا كانت الحرية هي قضية المضطهد ، ولكنه لم يتصل بها عن طريق الانتماء . كان الانتماء طريقة الطبيعي للتعبير عن الذات المضطهدة . إلا أن ازدواج الشخصية باعد بينه وبين الانتماء . مأمون رضوان ذو الثقافة الصفراء كان متممياً إلى اليمين ، على أنه لم يكن قط شخصية مزدوجة . كان الانتماء في حياته تحقيقاً للذات . أما عقدة الاستشهاد ومركب العظمة وغيرها فلم تنح لأحمد عاكف أن يكون متممياً . أتاح له فحسب تعميق الهوية بين ذاته الأصلية ولافتة العبقرية الشهيدة . المضطهد والحرب والموت ، هم ثالوث خان الخليلي . فقد عانى أحمد عاكف ويلات أقطع لبله في حياته ، الليلة الجهنمية التي زلزلت القاهرة زلزالا خفيفاً « لم يجيئهم الموت كما أوهمهم . . . أراهم وجهه ، ولكن لم يذقهم طعمه » هذا هو الفرق بين تجربة الموت عند الغربي والتجربة عند المصري . « وشعر أحمد بذنوب الموت دنواً جعله يحس تردد أنفاسه على وجهه » . كان خليقاً بالمتقف الأصفر عند مواجهة الموت أن يتأمل فيها وراء الحياة الدنيا من متع الآخرة . ولكن التكوين الذاتي للمضطهد يهمس « لكم يعذبنا حب الحياة ولكم يقتلنا الخوف ، ومع ذلك فالموت لا يرحم » .

مأساة خان الخليلي تبدأ من نهاية القاهرة الجديدة . أو يلق القول بأن القاهرة الجديدة ما تزال مستمرة في خان الخليلي . لذلك لا تكون البداية الفنية للمأساة هي أزمة الوالدين . الفنان يختزل هذه المقدمات أو يضمنها ثانيا الأحداث دون أن يتعرض لها بشيء من التفصيل ، لأنه سبق أن أتاح لها فرصة مفصلة في القاهرة الجديدة ولأن القاهرة الجديدة وخان الخليلي حلقتان في سلسلة واحدة .

بداية الأزمة في خان الخليلي تشتمل على جوهر مأساة القاهرة الجديدة . فالأب متقاعد ، والابن يخافه من الصغر ، بينما كان يجب أمه ، والدنيا ليست بأمة الحنون « فهل يصدق والدان أن ذلك الكهل الأصم الخائب قد ذهب ضحيتهما ؟ » . بداية الأزمة واحدة ، ينجزها الفنان ليدخل إلى الجوهر الخاص بمأساة خان الخليلي ، مأساة البرجوازية الصغيرة مع الحرب والموت .

كانت حياة المضطهد حلقات من القتل . في صباه أحب فتاة يهودية كانت تداعب قسما وجهه بالسخرية « فاستقبح وجهه أكثر مما ينبغي » ، ثم أحب جارتته الحسناء بعد ذلك « فكان عليه أن ينتظر عشرة أعوام ربياً ينتهى من تربية أخيه » . وعرف البغايا فلم يجذب واحدة منهن فأضاف إلى عقده « نقيصة الجنس » ، ثم سعى إلى خطبة كريمة أحد التجار فقيل له : « إن مرتبه صغير وعمره كبير » . لهذا أقام أحمد عاكف حجاباً ضخماً بينه وبين المرأة . المقهى إذأ هي ملاذ المضطهدين بوحى أو بغير وحي . وفي المقهى عرف « المتسع لمرضية الله ومعصيته على السواء » ، « المرضية والمعصية كالنهار والليل لا يفصلان ، وفوقهما مغفرة الله ورحمته » . المرأة مرة أخرى ؟ ! قال له نونو الخطاط : « الذنب ليس بذنب حيناً ، الذنب ذنب الأحياء الأخرى . لقد ضاقت بالقساد ، فصدرت ما يزيد عن حاجتها إلينا على حد قول الراديو عن التجارة العالمية . هنا نحن نصدر المواد الأولية والأحياء الأخرى توردها مصنوعة . . فن بعض أطراف هذا الحى تصدر الخدمات فتحولها الأحياء الأخرى إلى غايات ، في هذه الحرب قلبت الدنيا رأساً على عقب . تصور يا إنسان أنى سمعت بالأمس بنت بائعة فجعل تدعو أختها فتقول : تعالى يا دارلنج . . انعكاسات الحرب على المجتمع المصرى تصورغ شخصية المضطهد والضائع والملتقى على السواء ، تلونها بنفس

الألوان الناصجة لشبح الحرب والموت . يتفاعل هذا الشبح مع الطبيعة المصرية للمجتمع - البرجوازية الصغيرة منه - تفاعلاً دينامياً يولد الهاذج البشرية على نحو خاص متفرد . فنحن شعب متدين، عرف الإيمان بالقدر منذ آلاف السنين . ونحن شعب زراعى سكونى ثابت الاقتصاديات . والبرجوازيون الصغار بيننا أكثر فئات الشعب حفاظاً على قشور القيم وانصياعاً لمطالب القدر . البرجوازيون الصغار في المدينة هم أبناء المزيج المعقد من قيم الريف وأخلاقيات المدينة ، حى الحسين ، خان الخليلي بالذات ، من أكثر الأحياء مزجاً لهذه القيم وتلك الأخلاقيات . أبناؤه هم « أولاد البلد » ، وهم أولاد الحسين . والبلدهى القاهرة المعزية فى أربعينيات هذا القرن .

هنا، هو عنصر الاختيار الدقيق - من جانب الفنان - لأدواته التعبيرية . إن هذه العناصر كلها أدوات للتعبير عن الضائع المصرى ، والمضطهد فى المأساة المصرية . يختار نجيب محفوظ بوحى دقيق أكثر أحياناً الشعبية عراقة فى التقاليد الإسلامية ، وأكثرها مزجاً للقيم الريفية والعادات المدنية . يختار المدينة التى استقبلت أضواء الحضارة مع أغلال الاحتلال . فى كلمة ، يختار أعقد مركبات التراجيديا المصرية . خان الخليلي تضم الضائعين كنونو الخطاط بشعاره الأثير « ملعون أبو الدنيا » .. الضائع دائماً يغامر ، يعرف أن القدر قضاء محتم ، فلا بأس من دخول اللعبة ، يتزوج أربعة كما يسمح الدين ، وينجب أحد عشر كوكباً وأربع شمس و « ملعون أبو الدنيا » هذا شعار الاستهانة لا الامن أو السب . نونو ليس شخصية مفردة ، إنه ضائع حقاً ، ولكن المقهى رمز كبير للضائع « وقد وجد فى الحى من أمثال هذه القهوة عشرات حتى قدر قهوات الحى بمعدل قهوة لكل عشرة من السكان » . الضائع ما يزال أرض المأساة . القهوجى نفسه يزدرد نصف درهم من الأفيون كل أربع ساعات « أهى لذة عصبية تكسب بالعادة ؟ .. أم سعادة وهمية تهرب إليها النفس من شقاء الواقع » ، بينما يلفت الأنظار على المقهى - رمز الضائع - ما يرى أحياناً من جماعات تلبس الجلابيب يحيطون إحدى الموائد كل منهم يعد رزمة من الأوراق المالية ! الضائع من وجهة نظر المضطهد هو أن يكون الكذب عماد كل شئ « كذب الرجال جليل كالرجولة

نفسها ! .. فأين أتت من كذب التجار والسامة ورجال الدين ؟ كذب الرجال محور هذه الحياة الجلييلة التي تشاهد في آثارها في معترك الحكومة والبرلمان والمصانع والمعاهد ، بل هو محور هذه الحرب الماثلة التي رمت بنا إلى هذا الحى الغرب « . المضطهد يميل إلى الضائعين والمتهمين إلى اليمين « إن القاهرة التي تريد أن تمحوها من الوجود هي القاهرة المعزية ذات الجحد المؤئل . أين منها هذه القاهرة الجديلة المستعبدة » ؟ . إنه يحس في أعماق نخاعه بالمأساة ، ولكن عقدة الاستشهاد تقرب به من الضياع واليمين .

« إن مأساة الحرية ، هي بعينها مأساة التفكير السياسى الشائع :

— هتلر ينطوى على احترام عميق للبقاع الإسلامية .

— بل يقال إنه يبطن الإيمان بالإسلام .

— ليس هذا عليه ببعيد ، ألم يقل الشيخ ليبب التقي أنه رأى فيما يرى النائم

على بن أبى طالب رضى الله عليه يقلده سيف الإسلام .

— سوف يعيد بعد فروغه من الحرب إلى الإسلام مجده الأول ، وينشئ

من الأمم الإسلامية اتحاداً كبيراً ، ثم يوثق بينه وبين ألمانيا بعهود الصداقة والتحالف .

— لذلك يؤيده الله في حروبه .

— وما كان الله لينصره لولا جميل طويته ، وإنما لكل امرئ ما نرى » .

المنافس السياسى في هذا المكان من العالم ، خطيط معقد من القيم الدينية ( الإسلام ) والكرامة القومية ( العداء للإنجليز ) مهما تبلورت هذه القيم وتلك الكرامة في إحساس وطنى غير ناضج . فالوضع السياسى نفسه على جانب كبير من التعقيد : عرش السلطة يتربع عليه ممالئو الإنجليز ، وقاعدة الوطن من الجماهير الشعبية ممزقة بين الاتجاهات الفاشستية البازغة مع « مصر الفتاة » أو « الإخوان المسلمين » . التناقض بين السلطة المتحالفة مع الاستعمار والجماهير الشعبية تناقض رئيسى محوره مأساة الحرية . ففي ظل هذه المأساة لم تترعرع التيارات التقدمية في الفكر المصرى الحديث ولم تتدعم الاتجاهات السياسية التقدمية في مجال الحركة والعمل . ومن ثم كان الجلو مهماً لأن تنحرف الجماهير وتضيع . ويصبح الأفيون

والنساء والشذوذ والبطون الخاوية ، التجسيد البشع لهذا الضياع . ولا يملك المضطهد — في غمرة الإحساس بعقبريته الشهيدة — إلا التعاطف مع الضائعين والمتهمين إلى اليمين .

غير أن الضائعين مغامرون ، أما المضطهد فيأثس مستسلم . « نونو الخطاط يشعر بالله شعوراً عميقاً ، ويحسبه في كل مكان يحله ، ويتوكل عليه بكل قلبه ، ويطمئن كل الاطمئنان إلى أنه لن يتخلى عنه ، وراه يلم بالمعصية دون أدنى شك في غفرانه ورحمته » ، عباس شفة زوج رسمي فقط وجد في الزوجية مهنة ومرزقاً ( ما أقرب الشبه بينه وبين محبوب عبد الدائم ) . المضطهد يائس أمام الموت ، مستسلم للحياة . لذلك تبدأ قصة أحمد عاكف الحقيقية ، قصة الكهل المضطهد ، منذ أطلت عليه عينان جميلتان من فتاة القدر . القدر ؟ هل يكمن في تلك المسافة البعيدة التي تفصل بين سنه الأربعين ، وصباها الريان المشرق ؟ هل هو في هذه المسافة البعيدة بالرغم من أنها لا تبعد عنه أمتار ؟ لأنها أقبلت في آخر الزمان وعنفوان الأزمة . « يحسبه أن قلبه صحاً ، وأنه منذ أيام ينتفض في اضطراب ، ويضطرب في سرور ، ويسر في حيرة ، ويتحير في رجاء ، ويرجو في خوف ، ويخاف في لذة . هذه هي الحياة ، والحياة أجمل من الموت ، مهما كابد الحى من تعب ، ووجد الميت من راحة » . الحياة والموت ؟ أم الحرب والموت ؟ من الحياة والحرب والموت — إذاً — تتعقد الشباك حول « المضطهد » الذي تصطرع داخله شتى التناقضات ، وهو يستقبل هذا الأمل الجديد . إنه قريب حقاً من الضائع واليمنى ، وهو يرى نفسه في تناقض أساسى مع المنتمى إلى اليسار ، ولكن الأمل الجديد يقول شيئاً آخر . إن منهج الفنان في بنائه التراجيدى يعتمد على التناقضات إلى درجة كبيرة . خان الخليلي تضم المتهمين إلى اليسار كما تضم الضائعين . وأحمد عاكف يختلف دائماً مع أحمد راشد الهامى المثقف اليسارى . ولكنه سمعه اليوم يقول « الفلاح مضغوط تحت المستوى الأدنى للإنسانية ، فلا يمكن أن يطالب بشيء ، ولكن خليق بكل إنسان أهل لشرف الإنسانية أن يمد يده ليرفع عن كاهله المهالك هذا الضغط ، وقد يما حارب الرق الأحرار لا العبيد » . . . يستمع المضطهد إلى هذه الكلمات ، والأمل الجديد يتدثر بالدفع بين ضلوعه ، فتتنازعه

عواطف شديدة التناقض . لو اعتدل ميزان العدالة في هذا الوطن ما عاقه عن إتمام تعليمه عائق ، وبلغ ما يشتهى من الشرف في الحياة . ولكنه — من ناحية أخرى — يحتفظ من هذا الحماس « للمشكلات الاجتماعية » والانصراف عن أمور « العقل » كالمنطق والتصوف والأدب . في هذه النقطة بالذات يتناقض المصطهد مع الضائع أيضاً فيتسائل نوزو الخطاط : هل تطيل الكتب العمر . . تدفع المرض . . تمنع المقدور ؟ . . تجنب الشقاء ؟ . . تملأ الجيب ؟ ! إنها — بالجملة — مأساة المعرفة .

الأمل الجليد يفرج هذه التناقضات جميعها ، لأنه يفرج المأساة كلها ، ومنذ البداية « كان عقله من العقول التي ترى دائماً وراء المصادفات حكمة تدق على الأبواب » . فالقدر هو قضية القضايا في حياة المصطهد : هل تكون أزمة هذا الحب هو الإحساس بالزمن من خلال الفارق الزمني بين عمرهما ؟ ! الزمن مرادف القدر . والقدر يلقي ظلاله على الأمل الوليد ، حتى تصبح الرغبة في التدمير ( شعار محجوب فيما مضى ) هي شعار المصطهد المقبل على الحب بابتسامة واسعة « تمنى في صمته غارة جنونية تقلد القاهرة بالحمم فتلك مبانيها وبهك بنينا فلا يبقى منها إلا خرائب وآثار ، وشخصان حيان لا غير ، هو وهي ! ! . هنالك تصفو له بلا خوف ولا يأس ولا غيرة ولا جهد . . وتمثلت لعينيه المظلمتين القاهرة المهلمة المحطمة ، والشخصان الشريدان ، يفرع أحدهما إلى الآخر لائتلاً بمناحه ساكناً إلى ذراعيه ، والآخر سعيد — على ما يكتنفه من الخراب — بصاحبه متلذذاً بانفراده به . انبعثت هذه الأمنية الغريبة من صدره وهو يفور بشعور طاغ بالاضطهاد والقهر والعذاب » .

القدر يلقي ظلاله منذ البداية ، سوف يتسبب رشدى عاكف — ربيب المصطهد — في قلب أحلام أخيه رأساً على عقب . كانت تربيته رد فعل لنفسى عنيف للمصطهد ، فنشأ مدللاً شهوانياً سكيراً تسهويه المخاطرة . النوم عنده نعمة « لأنه اختلاس جزء طويل لا يقوم بمال من حباتنا القصيرة » .

القدر يلقي ظلاله على المصطهد منذ تلك اللحظة التي يستشعر فيها العزلة « أنا من السابقين لزمنهم ، فلا يرجى لي أى تفاهم مع الناس » ، وهو ساخط دائماً ،

وإن كان مسخطه تابعاً من عقده الأصيلية ، لهذا لا يلتقي مسخطه مع مسخط الشعب بل « هل يستأهل هذا الشعب التأليف بمعناه الحق ؟ . . هل يمكن أن يهضمه ؟ ألا لإنهم رعاى يقرمون رعاى » . . وعندما تتجمع ظلال القدر ، ظلال المنطق الصارم الذى يؤدى إلى التناقض الحاد ، يكون رشدى عاكف قد نقل من الصعيد إلى القاهرة ، وفى أيام قصار يكون قد ظفر بقلب الفتاة التى استهوت أخاه الأكبر وأيقظت فؤاده الكهل بعد طول موآب . ينطق الأمل وتتألق المأساة : مد يده ليجلو عروسه فتكشف له قناعها الموشى عن جمجمة ميت ، هناك « قوة شيطانية » ترصده ، هناك « طائر الشؤم » يلتقط منه كل ثمرة دانية . لا صحة ، ولا أسرة ، ولا مكانة ، ولا مال ! وماذا أفدت من المعرفة ، ولغير لك أن تلمن على غمر يدهل العقل عن الوجود حتى يتداركك اللهل الأكبر ، « الحياة مأساة والدنيا مسرح ممل ، ومن عجب أن الرواية مفيضة ولكن المثلين مهرجون ، من عجب أن المغزى محزن — لا لأنه محزن فى ذاته — ولكن لأنه أريد به الجدل كل الجدل ، فأحدث المزل كل المزل . . فتوهم أن الرواية مأساة والحقيقة أنها مهزلة كبرى » . إلى الكهف المظلم إذا ، كهف الوحلة والوحشة .

منذ البداية ، يصوع الفنان قدر المضطهد على ضوه موضوعية الزمن ، ومن خلال شعيرات الجلور التى تصب عصارة الماضى فى قلب الحاضر ، وتنبث على جبين المستقبل . فما كان للأخ الأكبر إلا أن يعول والديه ويربى شقيقه الأصغر فيجربى به الزمن إلى أعتاب الكهولة فيستند على عكازها المهشم وهو يتطلع إلى كل أمل وليد . منطق الأحداث يؤدى إلى أن يأخذ الكهل نصيبه فى المؤخرة . ولكننا نفاجأ بأن توضيحته بل توضحياته السابقة هى بعينها التى تقوده إلى نهاية المأساة . عاش مضطهداً ، وعندما آن الأوان ليعيش أخريات عمره بعيداً عن الاضطهاد ، رأيتاه يرتفع إلى قمة الجبل ، على خشبة الصليب . أو أنه عندما فتح ذراعيه ليستقبل الدنيا ارتسمت خلفه علامة الصليب . وكانت ذاته المضطهدة هى صليبه . كان هو صليب نفسه . ضحى من أجل والديه ، ثم ضحى بالكثير من أجل شقيقه ، ثم أتى هذا الشقيق بالذات ليسرق أمله الأخير ، ليكون هو اللحظة القدرية العابئة بحياته كلها . فجيء محفوظ — منذ كتب مجموعة همس الجنون —



يصر على أن تم اللحظة العيشية في حياة الفرد على يدى أقرب الناس إليه . ولو راجعنا قصة محبوب وعلى طه في القاهرة الجديدة ، وقصة أنور وعبد الرحمن في « حياة للغير » ، سوف نعر على عنصر مشترك بين هاتين القصتين وبين قصة أحمد ورشدي عاكف في خان الخليلي . هذا العنصر هو اللحظة القدرية التي تجعل من الصديق ضحية لصديقه أو من الشقيق ضحية لأخيه دون أن يدري من تسبب في المأساة أنه ساهم في صنعها « كيف يمكن اتقاء الشقاء المقدر ما دام يبدو في حلل آمال مشرقة وألوان ناضرة ؟ » . إن التناقض المرير بين محبة الصديق أو الشقيق وما يسهم به أحدهما في مأساة الآخر ، تتمزق معه نفسية المصطهد تمرقاً ملتاعاً . إنه بعاطفته يحب أحياه ، وبعاطفته أيضاً يمقت تلك المصادفة التي جعلته يختلف أمله الوليد في غمضة عين . وكما كانت رغبته في التدمير هي شعاره مع بداية الحب ، فلإنها أصبحت حلمه الوحيد عند نهايته . تمنى لو كان من الممكن أن تخلو الدنيا من البشر . الخراب ، البمار ، النهاية ، الموت . . هذا هو اللحن الجنازى الطويل الذي ارتدت إليه حياة الكهل المصطهد . وما أيام السعادة والحب والأمل إلا مداعبات سخيفة من القدر .

البناء التراجيدي لحن الخليلي هو امتداد للقاهرة الجديدة . الفنان يختار الشخصية المأساوية بطبيعة أبعادها وطاقاتها على التعبير الخاص والعام عن المأساة . المصطهد هو التجسيد الطبيعي للمأساة المصرية أثناء الحرب . سماته الخاصة تصنع من القدر أداة القهر والذل التي تحطم الآمال وتذيب الأحلام . الفنان يركز علمته على الفرد بالرغم من معالجته مأساة الحرية في المستوى الاجتماعي . وعند ما يضيف الحرب والموت الجانب الميتافيزيقي . من المأساة فإنه يتناولها من الزاوية الاجتماعية في كيان الفرد . وهو يختار الأحداث وفقاً لمفهوم القدر الاجتماعي والزمن العدمي على السواء . ويربط بين الفرد - المصطهد - والمجتمع المصطهد من خلال الظروف العامة والخاصة بالمجتمع والفرد معاً . لهذا يتوقف بالمصطهد عند حدود مأساته العاطفية - بل مأساة وجوده - ليبدأ فصلاً جديداً من خلال القصة الأخرى القائمة على أنقاض الأولى . قصة رشدي عاكف ونوال ، القنات التي منحت الكهل نور الأمل لحظة كانت الخلود ، ثم أطفأته في لحظة كانت العدم . منيح الفنان في

تحريك التراجيديا لا ينفصل لحظة عن الشخصيات في حالة فعل ، أى عن الأحداث المتصلة بجوهر المأساة اتصالاً عميقاً ، الأحداث التى تصبح هى والشخصيات شيئاً واحداً . لذلك كان الحب الجديدي بين الشقيق الأصغر والفنائه ، يترعرع على الطريق فى مدينة القبور . كانت « الحبانة » هى مكان اللقاء اليوى بين الاثنين . وتمتزع رائحة القبور برائحة الحب ، فيتحول رشدى - المغامر والمخاطر والمقامر والشهوانى والسكير - إلى إنسان يستعر قلبه عاطفة صادقة . أزمة الحب الوحيدة كامنة فى طبيعة رشدى ، كما سبق أن كانت المأساة كامنة فى أعماق أحمد . رشدى تحول إلى عاطفة جياشة صادقة ، ولكنه لم يتحول قط عن طبيعة المغامرة . كما فاد الاستسلام واليأس المضطهد إلى المأساة ، تقود المغامرة رشدى عاكف إلى المأساة . باستسلام عميق للقدر ويأس مرير من القضاء رأى أحمد أن لامناص من أن ينسج كفته بيديه فيطلب نوال لرشدى ( كما فعل عبد الرحمن فى « حياة الغير » حين طلب سمارة لأنور ) . والمضطهد مقتنع بأن الأمر « لن يخلو من تلك اللذة الغامضة التى تؤلف بينه وبين الألم كما تؤلف بين الفراشة والنور ، وفيه لذة الاستسلام إلى القضاء القهار ، وفيه لذة التكفير عن مشاعره الباطنية التى لم يرتح إليها ، وفيه أخيراً لذة كبريائه الجريح » . أما المغامر فقد ظل - مع حبه - يخاطر ويقامر حتى داهمه السل ، وجسده على استعداد تام لاستقباله . أحمد أحس برغبة قوية فى الذهول ، فى إلغاء شخصيته نهائياً بدلا من ازدواجها . والفنان يؤكد هنا أن لاسبيل أمام المضطهد لأن يعيش حياته أو يحقق ذاته وجوده . فهو إما أن يكون ذا شخصية مزدوجة ، وإما أن يفقد كيانه ويصبح بلا شخصية على الإطلاق . المضطهد يرتاح إلى الاستسلام فلا يوجد فى الدنيا ما يستحق التعب أو الحركة « إن الرقاد والاستسلام والرضا خير ما توجد به الدنيا » . منهج الفنان فى تصنيف المأساة أن يكون المضطهد هو المحور التراجيدى ، وأن تكون أزمته العاطفية هى الفصل الأول الذى يقضى تلقائياً إلى أزمة رشدى فى الفصل الثانى . فلا ينبغي أن ندهش من اقتحام المضطهد لأروقة هذا الجزء من البناء التراجيدى . رشدى يفقد وظيفته حقاً فتأزم العلاقة بينه وبين فتاته ، وتضطرب حياة الأسرة ويهددها الفناء . ولكن المضطهد هو محور هذا الدمار . الزمن يقود الفنان مرة أخرى إلى التركيز والتكثيف ، فتتوقف حياة الأسرة على الستة أشهر التى قررهما الطبيب لرشدى قبل فصله من العمل ( نفس الموقف فى

القاهرة الجديدة) وبغس الإحساس العميق بالزمن يغامر رشدى بمرضه ويحاطر بحياته ولا يستمع إلى نصائح الطبيب أو الشقيق ، ويهرول إلى « الحياة » كما يدعو ليالى الحمر وموائد القمار . المغامر لا ينسى القبر مطلقاً ، وهو مكان حبه ، وكلما اشتدت أبواب الدرن فى تمزيق صدره كلما تذكر الموت والحياة والحب .

إن مغامرة رشدى تمضى به إلى النهاية المحتومة . والمضطهد إزاء هذه النهاية يتردد بين الحفاظ على « بقية القيم » فينقذ الفتاة من عدوى أخيه القاتلة أم أن غيبوبة المعلم زفته - القهوجى الذى يمضغ نصف درهم من الأفيون كل نصف ساعة - خير من هذه الحياة ؟ إن الغيبيات هى الملاذ الوحيد عند البرجوازية الصغيرة و « المضطهدين » من أبنائها بشكل خاص . لذلك يعجب أحمد « لسوء الحظ الذى يلاحق أسرته ، فقد فقدت غلاماً ، وها هو رشدى يصاب بالداء الخطير أما هو فقد نصبه الدهر هدفاً للعثرات والإخفاق » . سوء الحظ بمعناه الغيبي هو الذى يولد عند المضطهد متعة الشعور بالاضطهاد « المثل اللذيد معاً » . ولأول مرة - منذ أمد بعيد - يفكر فى الموت « كحقيقة ماثلة يطالع معالمها الرهيبية ويستشعر آثارها العميقة من الألم والخوف والقنوط . وتخلل القبرة النائية التى ابتلعت شقيقه الأصغر فخالها تنفص عن ثغرها تراب الأرض وتفرغ فاهها » . أما رشدى فقد عرف الألم ، وعرف معه حقيقة الشقاء التى ينطوى عليها قلب الدنيا . حيثئذ تحول المغامر إلى الاستسلام . هذا هو منطق التعبير القنى عند نجيب محفوظ . إن حيوية الشخصية المأساوية تتحقق عنده فى غمرة التمزق المتنازع بين المتناقضات . أخيراً ، وجد رشدى « ارتياحاً فى الإذعان المطمئن إلى إرادة الله وقضائه . ورأى تلك الإرادة الشاملة تحيط بمآذيه ومستقبله فاستسلم إليها مطمئناً » . غير أن الإنسان عند نجيب محفوظ يفتح ذراعيه ليستقبل الدنيا ، فترسم خلفه علامة الصليب ، لقد مات رشدى ولم يفز من حبه بشئ . ولم يمت أحمد ، ولم يفز أيضاً من الحياة كلها بشئ . « وفتر القبر فاه كأنه يتناهب ضجراً من المأساة المعادة » . كلاهما ميت ، وإن بقى المضطهد يدب على الأرض فى ذهول « ما زالت الرائحة تزكم أنفه ، رائحة الموت المخيفة ! وفى صباح اليوم التالى وجد أنها ما تزال تنبث فى الجو ، فهبأ له أنها ربما كانت متصاعدة من الممر المفضى إلى خان الخليلي القديم ففتح النافذة ونظر منها ، فرأى

على الطوار كلباً ميتاً وقد انتفخت بطنه وتشنجت أطرافه فصار كالقربة ، وأكب عليه الذباب وأدام النظر قليلاً ، ثم تحول عن النافذة بفؤاد مكلوم وقد امتلأت عيناه بالدموع . . « ما أتمس الإنسان من الميلاد إلى الموت . . بهذه الكلمات ترنم أعماق المضطهد حين أن تطفو على السطح ، فذات يوم رأى صورة كبيرة لرشدى فى زهو الصبا ، وسرعان ما طرأت على ذاكرته صورة الكلب الميت ! « حياق الخائبة لا تستحق الوجود » فى نفس الوقت الذى أعلنت فيه أبواق الحرب أن الوطن سينحول إلى خرائب تنعق فيها البوم ، ومستنقعات يرعاها البعوض ، وضائق القاهرة يسكنها بينما يفكر المضطهد فى الانتقال من الحى الذى ما أتى إليه إلا خوفاً من الموت . ولم يمتح الموت عن طريق الحرب ، جاءه من داخله . وتحول أحمد عاكف إلى كتلة من « الماضى » من « الجذور » من « الزمن » الذى يهول غاضباً البصر عن آمالنا .

من هنا يستمع إلى نذر الحرب بلحار الوطن حين أن يساوره حزن كبير ، بل « تتمثل له تلك الحالة التى يختلط فيها الحابل بالنابل وتمحى التبعات وتنتار القيم فيجد فى أعماقه شعوراً بللة خفية تعكسها أعصابه المتوترة ، كأن ذاك الغزو المرتقب سيبيد فيها يبيد أحزانه وآلامه ، وسيمحو فيها يمحو من آثار الماضى آثار ماضيه » إن متعة الشعور بالاضطهاد تتحول بصورة عفوية إلى متعة الإشراف على الدمار والحروب والموت . لقد تجلرت فيه روحه ولم يعد سوى هذا المضطهد وعبقريته الشهيدة ، فاقرب كثيراً من الضائع — بل هو النبات الطبيعى فى أرض الضياع — واهترأت فى أعماقه الحاسة الوطنية . وتحللت آماله فى الدرجة السابعة القريبة منال ، وسر فى باطنه بالترقية المنتظرة .

الزمن الروائى للمأساة خان الخليل اثنا عشر شهراً. ستة أشهر منها تخصصت فى الإجهاز على رشدى ، ولكن الفنان يقصد بها أساساً أن تكون بؤرة المأساة . فرشدى هو الذى وأد — من حيث المظهر — أمل أخيه . ولكن الحرب التى بدأت قبل ذلك التاريخ بعامين هى العامل الحاسم فى بلورة المأساة . نجيب محفوظ يربط الحرب بالزمن الروائى ربطاً محكماً ، فالبداية هى الحرب والنهاية هى الحرب . وما بين البداية والنهاية هو الموت. الموت « المادى » للمغامر ، والموت « المعنوى » للمضطهد .

والمضطهد هو موقف - لا شخصية فحسب - من القدر ، هو موقف الاستسلام . القدر أسهمت في صنعه أيدي كثيرة : الحرب والدكتاتورية والجوع والانحلال والانسحاق . . . إلخ . الفنان يستخلم القدر في كافة مستوياته لصياغة مأساة الحرية « العامة » من خلال الأزمة العاطفية « الخاصة » ، وهو بذلك يعيد صياغة مأساة الحيز والجنس والمعرفة . وهو يستهدف من إعادة الصياغة أن يضيف عنصر ( المضطهد ) إلى البناء التراجيدي للمحنة السقوط والانهار .

خان الخليلي بناء مأساوي مرتبط أوثق الارتباط بالقاهرة الجديدة . وهو لا ينتهي بانتقال الأسرة إلى حى آخر ( كما نقل محبوب إلى الصعيد ) فالمأساة تتبنى نهاية مفتوحة ، لأن الحرب تنذر بويلات جديدة بالرغم من الدرجة السابعة التي يتهالك المضطهد على مقدمها . ( والدرجة هي مشكلة محبوب في القاهرة الجديدة ) سخرية الفنان من الدرجات ممزوجة بمرارة العلقم . خان الخليلي حددت أبعاد عقدة الاستشهاد في شخصية « المضطهد » . وهو تحديد يعد بأن التراجيديا لم يكتمل بناؤها بعد . وإنما تقول بأن الصراع بين المضطهد والقوى الخارجية هو صراع ملحمي من نوع خاص لا يكفل الانتصار . صراع ملحمي لم ينته في خان الخليلي ، لأنه بدأ على نحو آخر في « زقاق المدق » .

\* \* \*

الضائع والمضطهد كلاهما لا يمثل أية بطولة تراجيدية ، بل هما لا يمثلان البطولة الملحمية في معناها القديم المتداول . إنهما شخصيتان تراجيديتان يسهمان في الصياغة الملحمية بما يرمزان إليه من دلالات ، وهما يتكاملان مع بقية رموز الملحمة بالرغم من الدلالة المستقلة لكل منهما . الضائع والمضطهد كلاهما يمثل التزاوج بين المغامرة والاستسلام إزاء القدر في حياة الشعب المصرى . وهما الملك المتنازع الفنى إلى المرحلة الجديدة في « زقاق المدق » الجزء الثالث من ملحمة السقوط والانهار . هما مفتاح « الطريق القصير » في تاريخ المأساة المصرية عند نجيب محفوظ . الطريق القصير الذى تجسده « حميدة » ويسهم في صياغته عصر كامل . استنفذ الفنان مهام الشخصية التراجيدية في الضائع والمضطهد كزاويتين أساسيتين يقام عليهما البناء المأساوي في حياة مصر . برزت أمامه مهام جديدة تستلزم أدوات

جديدة للتعبير . من هنا كانت زقاق المدق فتحاً جديداً في تاريخ الرواية المصرية لا يقل أهمية عن فتح توفيق الحكيم في « عودة الروح » . وإذا كانت الحرب العالمية الأولى إحدى الركائز الهامة في قصة الحكيم، فإن الحرب العالمية الثانية — نهايتها على وجه التحديد — هي الركيزة الأساسية في قصة نجيب محفوظ. إرهابات الحرب كانت البداية في مأساة القاهرة الجديدة ، والحرب هي المشهد الرئيسي في خان الخليلي، والنهاية هي القاعدة التراجيدية لزقاق المدق . النهاية هي بداية « الطريق القصير » في حياة تلك الفئة الضائعة المضطهدة من الشعب المصرى ، والطريق القصير — إذاً — هو زاوية جديدة من زوايا البناء التراجيدى . هو الحلقة الثالثة من حلقات تطور ملحمة نجيب محفوظ . وكما استمرت القاهرة الجديدة الضائعة في خان الخليلي، فإن الضياع والاضطهاد لا يفارقان زقاق المدق. الفنان يستخدم الضائع والمضطهد والمنتسب كأدوات للتعبير لا كنهاذج بشرية رامزة فحسب. بمعنى أنه يخصص القاهرة الجديدة لتصوير الضائع ، ثم يتحول الضائع في خان الخليلي إلى أرض المأساة فيصبح جزءاً أصيلاً منها يتحول عنه الكاتب ليصور المضطهد ، وهكذا حتى إذا دخلنا زقاق المدق كان الضائع والمضطهد جزءاً أصيلاً من المأساة، فيتحول عنهما الكاتب ليصور شيئاً جديداً هو ما أدعوه بالطريق القصير . أى أن الضائع والمضطهد يعسيان من الجزئيات الكثيرة الهامة التى تسهم في بناء الطريق القصير .. فما هو هذا الطريق القصير ؟

زقاق المدق — كما يصفه الفنان — « يكاد يعيش في شبه عزلة عما يحدث به من مسارب الدنيا، إلا أنه على رغم ذلك يضيغ بحياته الخاصة . حياة تتصل في أعماقها بمجدور الحياة الشاملة، وتحفظ — إلى ذلك — بقدر من أسرار العالم المنطوى» . هذه المقدمة التى تكاد تكون تقريرية في مظهرها ، هي التمهيد الطبيعى لصورة بعينها : من زقاق صغير في أحد الأحياء الشعبية بمدينة القاهرة ، بل أجزؤ على القول من المقهى الصغير الوحيد في هذا الزقاق ، يرتبط بصر الفنان بالزمان والعالم والتاريخ. إذا تجاوزنا المظهر فإن هذا المقهى يشبه إلى حد كبير ثقب الخائط في « جحيم » باربوس الذى تراقب منه الشخصية العالم كاه « أكثر من اللازم وأعمق من اللازم » . الزقاق هو نقطة انطلاق نجيب محفوظ إلى أعماق أبعاد المأساة

المصرية ، لأنه رآها ترتبط بمأساة الإنسانية المتشابكة. الزقاق هو العين الفنية الحادة التي أبصرت ضياع القاهرة الجديدة ومضطهد خان الخليلي في مستوى أعمق ، فارتفع المستوى المأساوي لمحجوب عبد الدائم لأن يكون رمزاً للضياع الإنسانى كله ، ولأن يكون أحمد عاكف رمزاً لاضطهاد البشرية كلها ، بينما هما يشكلان زاويتين أساسيتين في مأساتنا المصرية . هذا هو الالتحام الداخلى بين حلقات هذه الملحمة ، وقراءة إحداها منفصلة عن الأخريات لا يمنح القارئ فهماً كاملاً لشخصياتها وأحداثها . . إن الترابط الحى العميق بينها جميعاً يزداد أصالة وقوة كلما ازدادنا توغلاً في بقية الحلقات . لهذا أكرر أن زقاق المدق مرحلة جديدة ، ولكنها طبيعية. لأنها تقودنا إلى أدغال المأساة الكامنة في الطبيعة والمجتمع . والإنسان في الزقاق يمثلها معاً ، في وحلتهما وتمايزهما وتفاعلهما وصراعهما ، ثم تمزقه ، بل تمزقاته التي لا تنتهى ، بينهما .

من المقهى ، فالزقاق ، فالقاهرة ، فالعالم ، ينطلق الفنان انطلاقة أسطورية . فالبناء في هذه القصة يبدو كالأسطورة . . حتى إن المقدمة التي أشرت إليها تشبه التمهيد العفوى للأساطير . ومن المقهى ، أيضاً ، ينطلق البناء الأسطورى للراجيديا بالشاعر الذى أعلنه المعلم كرشة أن الراديو — هذا الساحر الجديد — لم يعد يفسح له مكاناً في المقهى . . وكان أسطورة أبوزيد الحلالى انتهت لتبدأ أسطورة الحلو وحميده .

انتهت الرابطة والنأى ، وبدأ الراديو . القاهرة القديمة انتهت ، والقاهرة الجديدة بدأت ، بالرغم من كافة بقايا المعز لدين الله فى أرجاء خان الخليلي أو زقاق المدق . القاهرة الجديدة التي أعلنت ضياعها من خلال أزمة الحصول على درجة حكومية ، عادت فأكدت أزمتها من خلال المضطهد فى خان الخليلي ، ثم جاء الشيخ درويش فى زقاق المدق تنويحاً وهيباً لهذه الأزمة التي حولته من مدرس للغة الإنجليزية إلى درويش ينطق الوحى بالإنجليزية .

كان الفنان حريصاً بالفعل أن يجعل من موضوع الدرجات — الذى عرفه شخصياً وعانى ويلات — مظهراً للأزمة الاقتصادية الطاحنة التي تحول شريحة البرجوازية الصغيرة فى مجتمعنا إلى مجموعة من الضائعين والمضطهدين — والقلة

القليلة تنتمي إلى اليمين أو اليسار - ثم ترمم لهم حلولاً ميسورة كالطريق القصير في زقاق المدق . . ويجلس الشيخ درويش في المقهى الوحيد بالزقاق يراقب العالم بأبعماقه ، فيرى أكثر من اللازم وأعمق من اللازم . وهذا هو الدور الحقيقي الذي يسندة نجيب محفوظ للشيخ درويش في زقاق المدق . فهو القمة المأساوية التي وصل البرجوازي الصغير إلى ذروتها متسلقاً الأزمة الاقتصادية المربكة . لذلك هجر أهله وإخوانه ومعارفه إلى دنيا الله كما يسميها . أي أن هذه الشخصية انفصلت عن تمثيلها للأزمة الاقتصادية - التي سبق لمحبوب وعاكف أن عبرا عنها - واستحالت إلى ضمير روجي للكاتب قريب الصلة والشبه بشخصيات مجموعته القصصية « دنيا الله » حيث نشاهد كثيراً من أولئك الرجال الذين ينطقون كالأنبياء .

من داخل المقهى يمكن أن نرصد مع الشيخ درويش حركة الزقاق : هذه هي سنية عفتي العجوز المتصعبة التي يستغلها الفنان كهزمة وصل بين الضياع الاقتصادي والطريق القصير إلى الحياة الفاخرة الذي تمثله حميدة . الزقاق بناء موضوعي بالغ الصرامة في موضوعيته . هناك مسافة دائمة بين الشيخ درويش وحميدة . لا علاقة بينهما على طول الرواية إلا علاقة الرقيب الحاد البصر بالمراقب المغامر الذي يتخذ شعاً « على عينك يا تاجر » ! أي سخرية في هذا المفارقة ؟ . حميدة فتاة لا تعبأ بشيء . الزقاق كله يتحاشى الشجار معها . لا يعرف لها أحد أباً أو أمّاً وتعيش برفقة امرأة تفتت معاً على الفئات ، ومع ذلك تردده في هذا الزقاق أحديستحق الاعتبار ؟ أو تقول « زقاق العدم » أو تأسي لنفسها : « آه يا خسارتك يا حميدة . لماذا توجد في هذا الزقاق ؟ ولماذا كانت أمك هذه المرأة التي لا تميز بين التبر والتراب » فإذا اصطلمت عينها بعيني عباس الحلو الحلاق أو سليم علوان صاحب الوكالة صرخت « أدركوني يا هوه قبل التلف يا خسارتك يا حميدة » والحق أنها لم تكن كاذبة . يستهويها العراك ، نعم . . ولكنها جميلة ، وتعلم أنها جميلة ، وتحافظ بقدر ما تستطيع على هذا الجمال .

والفنان يقول : إن حميدة « أخت بالرضاع » لحسين بن المعلم كرشة . وأعتقد أن هذه الأخوة ترمز إلى أوجه الشبه بينهما ، ومساهمتها معاً في مصير عباس



الحلو . قال له حسين ذات يوم « هلنا الزقاق لا يجرى إلا موتاً ، وما دمت فيه فلن تحتاج يوماً للدفن ، عليك رحمة الله » . . حسين وحيدة بشكلان مغامرة الزقاق في هذا العالم . حسين يعمل في الجيش الإنجليزي « كنز الحرب » وهو كبير الأمل في استمرار هذه الحرب . عباس الحلو هو الصورة المقابلة لحسين : إنه يعيش الزقاق وعم كامل بائع البسبوسة وصالونه الصغير وقبل ذلك كاه أو من خلال ذلك كله يعيش حميدة . وهذه هي السمة الفنية البارزة في البناء الموضوعي لزقاق المدق : التضاد . الحلو هادئ لطيف مستسلم ، أما حميدة فهي التقيض لهذه الصفات . والصراع بين التقيضين هو محور المأساة ، وهو صراع لا يتم عبر الكراهية ، بل من خلال الحب . الحب ، قطعاً ، من طرف واحد - هو الحلو - والرغبة في حياة أرغد من جانب الطرف الآخر : حميدة . الحلو ينشد مع محبوب عبد الدائم وأحمد عاكف نغمة البرجوازية الصغيرة «لماذا لم أولد غنياً» . لذلك يتحول الزقاق إلى شيء كالقدر « إنه زقاق لا يعدل بين أهله ، ولا يميزهم على قدر حبهم له وربما ابتسم لمن يتجههم ، وتجههم لمن يبتسم له » . ولدت حميدة مقطوعة النسب معدمة اليد ، ولكنها لم تفقد قط روح الثقة والاطمئنان « كانت بطبعها قوية ، لا يخلها الشموخ بالقوة لحظة من حياتها . . فلم تفتأ أسيرة لإحساس عنيف يتلهم على الغلبة والفرح » ومن هذه النقطة بالتحديد ، نبتن معالم الطريق القصير في زقاق المدق ، الطريق الذي مضت فيه حميدة إلى النهاية . التكوين النفسي المتفرد للشخصية ، مضافاً إليه جملة الظروف الموضوعية المحيطة به ، هو المفتاح الذي يتسلح به الفنان في التمهيد لمأساة الطريق القصير . إنه يلتقط السبات الخاصة للغاية في كيان حميدة : فتاة فقيرة ، جميلة ، تميل إلى العنف ، تسهرها مشاهدة العروض الثمينة في المحلات التجارية « فتثير في نفسها الطموح المتلهفة على القوة والسيطرة أحلاماً ساحرة . ولذلك تركزت عبادتها للقوة في حب المال على اعتبار أنه المفتاح السحري للعالم ، المسخر لجميع قواها المخدورة » . . يجب أن نحتفظ في ذاكرتنا بهذه اللافئة المضادة عند بداية الطريق القصير كما احتفظت حميدة في ذاكرتها بقصة فتاة مثلها من بنات الصناديق ، أسعفا « الحظ » بزواج ثرى نقلها من حال إلى حال « فإذا يمنع القصة أن تتكرر ؟ » . . أليس هو الحظ ، القادر على كل شيء ؟

الثبات يصور ظروفاً واحدة متشابهة تظل جميع الشخصيات ، ولكنه يؤكد

على الظروف الخاصة بكل منها ، ومن تفاعل الظروف العام مع الظروف الخاص يتولد المصير الفردى للشخصية . فكما كانت الحرب هى الدافع لأن ينطلق حسين كرشة من الزقاق الهادى المستسلم إلى « الأورنس » ، متخيلاً أن الحرب ستدوم إلى الأبد، كانت الحرب أيضاً هى السبب فى أن يتشبث عباس الحلوبصاالونه الصغير بعيداً عن الخطر كما توهم . وكما كانت الحرب هى الدافع لفتيات صغيرات من أهل الدراسة أن يتخذن من الفتيات اليهود قدوة فى العتلى بالحال والرقاقة بالكلمات الأجنبية وعدم التورع عن تأبط الأذرع والتخبط فى الشوارع الفرامية ، كانت الحرب بعينها ترمم حميدة طريقاً آخر . . طريقاً أسهمت فى صنعه كافة العناصر المتناقضة فى الزقاق : المغامر والمستسلم ، المتصوف والشاذ جنسياً ، الدرويش والقواد . التناقض بين حميدة والحلو لا يمنع — مثلاً — من التقائهما ، فهو الشاب الوحيد الذى يصلح لها زوجاً . . وهكذا فالتناقضات الفنية لا تنفى الاندصام ، بل التمايز والتفاعل ، فالصراع لا يتم إلا بين تقيضين بينهما وحدة .

حميدة فتاة شديدة الواقعية ، حبها للسيطرة كان تابعاً لحبها العراك . أما الحلو فكان يخلق مع الأحلام هائماً فى السماء « فهى دون النساء جميعاً أمله المنشود » والشيخ درويش — قلب الزقاق وحلسه — يصيح فى وجه الحلو أن يرتدى الطربوش « فبح الفتى يتبخر ويطير ، وهذا أمر معروف فى المأساة » وينطق الكلمة بالإنجليزية ويصر على تهجيتها حرفاً حرفاً . . هل هو اختيار عشوائى لهذه الشخصية التى تصادفنا — أول ما نتنطق — منذ البداية بكلمة المأساة ؟

الطريق القصير فى حياة حميدة هو الشارع الرئيسى فى مدينة طموحها . وهو شارع جانبي فى حياة بقية الشخصيات التى أسهمت فى صنعه . المعلم كرشة يراود أحد الغلمان عن نفسه قائلاً « أجل ، ما أكثر المظلومين ، ومعنى هذا بالحرف الواحد ما أكثر الظالمين » ثم يستدرج الشاب الصغير من محل عمله إلى المقهى ، مقابل الدراهم التى أغراه بها « فلاح الاهتمام والطموح » فى وجه الفتى . والشيخ رضوان الحسنى لا يتوانى عن المشاركة فى صنع الطريق القصير — يا للتناقض ! — بعظاته وإرشاده . فهو يحارب الملل ويفلسف المصائب ويقول إن للألم غبطته

وليامس لذته . وينهى مريدبه عن الفرد . زينة صانع العاهات ، يساهم في صنع الطريق القصير ، فهو المسيح المقلوب ، هو صانع المعجزات وصانع الحياة للآخرين ، ولكن بواسطة العاهة لا بالشفاء من العاهة . زينة يعيش في خرابة « السواد مصير كل شيء في هذه الخرابة » ، بادل الناس مقتاً بمقت عن طيب خاطر ، يتخيلهم في أحلام يقظته حشرات بشرية يأكلها اللود ومع ذلك كان الشحاذون أحب البشر إلى نفسه ، وتمنى كثيراً لو كان الشحاذون أكثرية أهل الأرض . وكان للشيخ درويش حظ موفور في محكمة التفتيش التي ينصبها زينة في خياله للبشر . جاء إليه أحدهم يطلب « عاهة » ليعيش من احراف الشحاذة فطالعه من زينة حينان دهشتان لمنظره وسأله :

« أنت بغل بلا زيادة ولا نقصان ، فلماذا تروم احراف الشحاذة ؟

فقال الرجل بصوت منكسر :

— أفلح في عمل أبداً . حاولت أعمالاً كثيرة ، حتى الشحاذة نفسها ، ولكن لم يقدر لي التوفيق ، حظي أسود ، وعقلي مسخ ، لا أفهم شيئاً ولا أتقن شيئاً .

فقال زينة بحقد :

— كان ينبغي إذاً أن تولد غنياً .

زينة إذاً يبدو كشخصية أسطورية ، استخدمه الفنان ليكفر عن خطيئة المسيح القديم الذي أعاد للعدى البصر والمعجزة قوتهم ، زينة هو مسيح القرن العشرين جاء ليرد للأسماء المساكين عاهاتهم حتى يتمكنوا من الحياة « كما يقول توفيق حنا »<sup>(١)</sup> . وقد يحدث أن يأتي اليوم الذي تنتشر فيه صورته في المعابد والمخادع ، وتباع تماثيله في الحوانيت والموالد ، وتؤلف الكتب عن أعماله وحياته ، ولهذا تدركون تواضع ما نطالب به من صنع تمثال صغير يقام له الآن على رأس زقاق المدق « كما يقول يوسف الشاروني »<sup>(٢)</sup> .

زينة مساهم نشيط في بناء الطريق القصير ، فإذا كان الشذوذ الجنسي هو طريق المعالم كرشة والعلماء ، وإذا كانت الصلوات والتسابيح والحج هي طريق

(١) مجلة « الرسالة الجديدة » - أغسطس ١٩٥٦ .

(٢) كتاب « الشاق الحسة » - طبعة الكتاب الذهبي .

الشيخ رضوان ، فإن صناعة العاهات هي طريق زينة ومعاونه الدكتور بوشى . وهي الأرباح الطائلة التي جناها السيد سليم من وراء الحرب . ولعل اختيار الفنان لمكان وكالة السيد سليم علوان في الزقاق ، ومكانة صاحبها من أهله ، كان اختياراً هاماً في تحديد جذور المأساة . فلربما كانت المرة الوحيدة التي صور فيها نجيب محفوظ درجات البرجوازية الصغيرة الاقتصادية ومراحل تطورها الاجتماعي . فهذا التاجر « ابن التاجر » قد أثرى من الحرب ثراء فاحشاً (والحرب نفسها هي التي خربت أهل الزقاق بدرجات متفاوتة) ، ومع ذلك يعيش السيد سليم في الزقاق كواحد من بنه (إشارة إلى وحدة النسيج الاجتماعي للبرجوازية الصغيرة) . وهو شديد القلق من أمر الوكالة بعد أن تخرج أولاده من الحقوق والطب وانقطعت الأسباب بينهم وبين بيئة التجار ، فراحوا يضمرون نوعاً من الاحتقار للمهن الحرة جميعاً . وهو يعلم حق العلم أن التجارة التي تدر المال بلا حساب قد تبتلعه أيضاً في ساعة نحس واحدة . وهو إلى ذلك يعرف حق المعرفة سيرة تجار كبار ممن ربحوا أموالاً طائلة ، وانتهوا إلى الإفلاس والفقر المدقع ، أو إلى شر من ذلك كالانتحار والموت كمدأ .

أى إن « انعكاسات » الحرب هي مفتاح الطريق القصير في زقاق المدق . الطريق الذي مضت فيه حميدة إلى النهاية ، بينما كان شارعاً جانبيّاً في حياة بقية الشخصيات . حقّاً ، كان زينة قريباً من أن يكون مسيح القرن العشرين ، وكان الشيخ درويش قريباً من أن يكون ضمير العصر ، وحقّاً كان المعلم كرشة والسيد سليم نموذجين للشلوذ الجنسي والاقتصادى . . ولكن حميدة وحدها هي رائدة الطريق القصير إلى المأساة الشاملة . ربما كان طريق الشيخ رضوان يؤدي إلى الله ، وطريق الشيخ درويش يؤدي إلى جوهر الوجود ، إلا أن طريق حميدة يؤدي إلى أعماق أبعاد المأساة . ولا شك أن مجموعة واحدة من القيم تحكم كافة التناقضات المتصارعة في شريحة البرجوازية الصغيرة ، فالسيد سام علوان « لا يكاد يفقه شيئاً » — فما عدا التجارة — من أمور الدنيا ، ولا تكاد تسمو آراؤه أو معتقداته على آراء ومعتقدات عباس الحلو مثلاً ، فكان مثله يضرع خاشعاً إلى ضريح الحسين ، وكان مثله يبجل الشيخ درويش ويترك به . كذلك كان المعلم كرشة — فيما مضى — وطنياً صليماً ، أما الآن فلا يبغي من الانتخابات سوى المال وإشباع

الشذوذ.. وهو موقف السيد سليم من السياسة التي تلخصها ابنه الحماي قائلا :  
« وهل البرلمان في بلادنا إلا كريض بالقرب تهدهد السكنة القلبية في أية لحظة »  
فهو رجل يستغرقه العمل نهائياً ، والغريزة ليلاً ( وقد أصبحت الصينية المشهورة  
رئزاً لهذه الغريزة ) . الليل عند السيد سليم يتجاوز من أي لون من ألوان التسلية فلا  
شيء غير الزوجة « ولذلك تفنن في مسراته الزوجية تفنناً شديداً عن جادة الاعتدال »  
مجموعة واحدة من القيم تحكم علاقات الفئات البرجوازية الصغيرة مع بعضها  
البعض .. لذلك أحب عباس الحلو حميدة ، واشتهاها السيد سليم في نفس  
الوقت ، فالرغبة لا ترحم وزيابها تستهين بفوارق « الطبقات » كما يقول . إن  
« حيويته المخارقة » قريبة الشبه من شخصية أحمد عبد الجواد . غير أن الفنان ،  
هنا ، يستخلم الشخصية كأداة للتعبير لا كنموذج بشري فحسب . أي إن السيد  
سليم هنا يقوم في الطرف المقابل لمعباس الحلو : الفقر أمام الثراء ، الشيخوخة  
أمام الشباب ، النهم الجنسي أمام الهيام العاطفي .. كل ذلك يصوغ بداية الطريق  
القصير في حياة حميدة ، بل في تاريخ زقاق الملوك .

عمدة الكرامة هي المحور الأخلاقي في حياة البرجوازيين الصغار ، فالكرامة  
هي العملة الوحيدة الصالحة لأن تكون تعويضاً للنقص الاجتماعي والاقتصادي .  
من محبوب عبد الدائم إلى أحمد عاكف إلى عباس الحلو وحسين كرشة إلى حسين  
إلى كمال عبد الجواد .. كانت عقلة الكرامة تتخذ لنفسها محوراً هاماً في مأساة  
كل منهم ، وإن اختلفت صورها : حسين كرشة لم يكن يعنيه شذوذ أبيه بقدر ما كان  
ينغظه « ما يثيره حولهم من فضيحة وجرة » . وعباس الحلو ياتمس الحب  
« الشعبي » ممزقاً بين الأحاسيس الرومانسية والشهوات الواقعية و « كرامته » تأتي  
عليه أن يضيع بين هذه وتلك . وحميدة لم تكن تحبه ولم تكن تكرهه ، ولعل  
كوفه الفتى الوحيد الذي يصلح لها في الزقاق هو ما جعلها تشفق من قطعه أصده  
بحزم وفضافة . وكانت على الرغم من تجربتها المحدودة في الحياة تشعر بالفارق  
الكبير بين هذا الفتى الوديع وبين طموحها النهم الذي يضره نزوعها الغريزي  
إلى القوة والحموح والسيطرة والعراك . ولولا إيمانها « بالزواج » كنهاية طبيعية  
معتومة لما ترددت في نبذه والقسوة عليه « كانت الأخلاق أمون شيء على نفسها

المتردة ، وقد نشأت في جولا يكاد يتفياً ظلها ، أو بتقيد بأغلامها ، ولكن الحلو  
يبنى المضى في طريق طوله ألف ميل ، وهو يود أن يخطو الخطوة الأولى في هذا  
الطريق الطويل بأن يسافر إلى التل الكبير مستجيباً لمغريات حسين كرشة التي يثرثر  
بها عن الجيش الإنجليزي ، ومدفوعاً بخيالات حميدة وأحلامها في الطريق القصير  
إلى العز والجاء . فالصالبون الصغير لن يحقق لهما شيئاً من ذلك .

وهذا هو المظهر الأول للتفاعل بين الاستسلام والمغامرة ، فقد نجح الحلو  
أخيراً في أن يهجر الزقاق ونوم صديقه — عم كامل بائع البسبوسة — الشبيه بالموت .  
وكانت هذه مغامرته الأولى في الحياة ، كما كانت الأمل الأول في ظلمة حياة حميدة  
التي أضاعها « نور الذهب اللامع » ، أضاعها الأمل في الطريق القصير إلى « الحياة »  
بعيداً عن رفاق « العدم » . وينطلق وحى الشيخ درويش — في أزمة النزاع بين المعلم  
كرشة وزوجته — قائلاً « هذا شيء قديم » ويصر على تهجية الكلمة حرفاً حرفاً ،  
وكانه يؤكد معاني أول كلمة نطق بها : المأساة . وكأنه صوت الغيب في عالمنا المثقل  
بالظلمات . حميدة ظلت مشغولة دائماً بالموازنة والاختيار والتفكير ، فلم تنجذب  
قط إلى الدنيا السحرية التي يهيم الحلو في سماواتها ، كرامة الحب عندها قريبة الشبه  
من كرامة الزواج عند محبوب عبد الدايم . كلتاها « عقدة » يتحتم تجاوزها إلى  
الدرجة السادسة « عقد الضائع في القاهرة الجديدة » ، وإلى الطريق القصير « عند  
فتاة الزقاق » . والزمن هو عقدة العقد في الطريق الطويل الذي اختاره الحلو ، بينما سفره  
لا يمثل بالنسبة لحميدة إلا « خيال الطريق القصير » ، نور الذهب اللامع . لهذا  
وافقت على قراءة الفاتحة قبيل السفر . ووافقت على القبلية السريعة التي اختطفها  
فوق السلم « وكانت تجد نحوه في تلك اللحظة ودأ عميقاً » .

لو أغفلنا الزوائد والحواشي والذبول التي أغرق فيها الفنان جزئيات كثيرة  
من مأساة الزقاق — مثل قصة حسين كرشة مع أسرته ، وقصة سنية عفيفي مع  
الزواج ، وقصص زبنة فيلسوف الزقاق مع زبائنه الدائمين — لاستطعنا أن نلتقي  
مع الطرف المقابل لعباس الحلو في الغرام بحميدة : السيد سليم علوان . فنحن الآن  
نستطيع أن نضيف ثنائية جديدة إلى سلسلة التناقضات بينهما التي لا تنتهى : فقد  
سافر الحلو وغادر الزقاق ، وبقى السيد سليم في وكالته يرسل النظر إلى الفتاة الريانة

العود، و (عقدة الكرامة) تتأرجح في صدره بين التجاوز المشروع عبر الزواج، والتراجع الحميد عبر مصاهرة «الطبقات الأدنى». وأخيراً توكل على الله - فقد شارك سفر الحلو في هذا التوكل - وتجاوز العقدة بأن همس في أذن أم حميدة بأنه انتوى «الزواج»، على سنة الله ورسوله، من فتاة الزقاق الجميلة. وتألفت عينا حميدة وهي تسمع الخبر «هى الثروة التى تحلم بها»، هذا هو الجاه الذى تحلم به»، «حقاً لوح عباس الحلو لطموحها العنيف ببعض الزاد، ولكن الحلو نفسه ليس بالرجل الذى تريد»، «ولكن الحلو لم يقبض على ملاك قلبها على أية حال». إن القدر الذى يلتقى ظلاله على المأساة المصرية عند نجيب محفوظ، القدر الذى يلتقى مع مأساة الحرية فى محنة الإنسان المصرى مع الخبز والجنس والمعرفة، هذا القدر يصيب السيد سليم بالنجحة الصدرية ويسقط مشلولاً طريح الفراش! ولم تكن قط أزمة السيد مع جنونه الجنسي، ولم تكن قط أزمة أم حميدة مع لقمة العيش الرغدة، وإنما كانت الأزمة الأولى للفتاة الفقيرة الجميلة مع «الطريق القصير».

الفنان يستخدم «القدر» كمنظم درامى للأحداث: حسين كرشة يشير للحلو بالتل الكبير فيذهب لتسقط آماله فى حافظة السيد سليم، ثم يشل السيد لتسقط هذه الحافظة فى جيوب الأطباء - وليس هذا شيئاً هاماً - ولتسقط حميدة بين ذراعى «فرج إبراهيم» وهذا هو الشيء الهام، لأنه بداية الأزمة الثانية لحميدة مع الطريق القصير. أو هو المدق الجديد (بداية المشى) إلى الطريق القصير، هو البداية الحقيقية لهذا الطريق. من عباس الحلو «ونور الذهب اللامع» إلى السيد سليم «ونور الوكالة الأكثر لمعاً» إلى فرج إبراهيم «والامعان اللانهاى» كانت حميدة تخطو فى ثبات غريب نحو هدفها الكبير. وكانت مصر فى ذلك الحين تدغم مأساتها السياسية والاجتماعية بانتخابات مزيفة وبترجيح مبتذل (حتى إن بعضاً من النقاد جعل من حميدة رمزاً لمصر كلها). وهزمة الوصل بين مأساة مصر وبأساة حميدة تمثلت فى فرج إبراهيم (كما سبق لها أن تمثلت فى سالم الإخشيدى فى مأساة الضائع بالقاهرة الجديدة). والشيخ درويش يلمح رقة المرشح الجديد فينطق بلا تردد «الله يخرب بيتك». وكما كان فرج إبراهيم

هزة الوصل بين مأساة مصر ومأساة حميدة ، فإن النرداقى المقام للمرشح الجديد كان القطرة بين الطريق الطويل والطريق القصير فى حياة الفنان . اعترض المشهد سبيلها وهى تمنى اليأس المرير « وأبئت أن تسلم بسوء حظها » ، « وقد بعث ظهوره فى نفسها ثورة عارمة جارفة استثارت كوامن غرائزها جميعاً » . فرج إبراهيم يسوقه الفنان إلى هذا المكان ليمزج بين الفساد السياسى والفساد الاجتماعى — وليس هذا بكل شئ — وهو يسوقه كواحد من خبراء الطريق القصير إلى « الحياة » فى تصور حميدة . الطريق القصير — كما لا تدرى حميدة — لا يدع الإنسان يعيش حياته الحقيقية بل يحيا خارج جلده ( كما كان الضائع والمضطهد كلاهما شخصية مزدوجة أو شخصية ملغاة . . المهم أنهما لم يعيشا حياتهما المفردة الحقيقية ) . وهذه النقطة من أخطر معالم المأساة المصرية فى المرحلة التى صاغها نجيب محفوظ . فالشخصية تتوهم أنها تحقق وجودها إذا قالت « طظ » أو « انحنيت للعاصفة » أو سارت فى « الطريق القصير » ولكنها تفاجأ بأنها « تمثل » مشهداً هزلياً هو فى حقيقته جوهر المأساة ، لأنها لم تعيش حياتها قط . الطريق القصير إلى « المجد » فى حياة حميدة يؤدى إلى الحياة اللاحقيقية منذ اللحظة الأولى ، فالقواد يمثل دور العاشق ، وعابدة المال تمثل دور العاشقة . فرج إبراهيم يحل التناقض الفنى بين عباس الحلو والسيد سليم ، فهو يجمع بين نضارة الشباب ولحيب المتورم فى آن واحد ، لذلك استولى على حميدة « نزوع طاغ إلى المغامرة » فهفت إليه بقوة فوق إرادتها ودعاها شعورها المتمرد إلى خوض غمار هذه المعركة « وداخلها شعور غريب بأن هذا اليوم هو أسعد أيام حياتها على الإطلاق » . وعند ما يركز الفنان عينها على يدى فرج إبراهيم التى توحى بالقوة والجمال يجب أن تنتبه إلى إحدى خصائصه فى التعبير التراجيدى ، وهى « الرمز » بجزئيات صغيرة إلى كليات كبيرة صانعة للشخصية بشكل عام ، وللطريق القصير فى زقاق المدق بشكل خاص « وقع بصرها اتفاقاً على يدها فأدركت لأول وهلة الفارق الكبير بين يده الجميلة ويدها الخشنة » . وأحبت كلماته ، هو الخبير ، بقلبها ، هى المسحورة ، كما تلعب أنامل العازف بأوتار الكمان . ومن ثم عرفت أن الزواج والأطفال ومخلفاتها هى ملامح الطريق الطويل . أما مدرسة الدعارة التى يتشرف فرج إبراهيم بنظارتها والإشراف على تخريب أدوات التسلية لجنود الحلفاء ، فهى وحدها الطريق القصير إلى



« الحياة » و « المجد » . فإذا قال إن القواد هو سمسار السعادة في هذه الدنيا أيقنت هي أنه سمسار الطريق القصير « وخفق قلبها خفقاناً متتابعاً فعضت على شفتيها حتى كادت تلميمها . إنها لتعلم ما تبتغي ، وبما تهفو إليه نفسها . كان يجري قبل اليوم في شعورها متقللاً بين النور والظلمة ، ولكنه شق اليوم غشاوة الغموض وأسفر جلياً لا ليس فيه ولا إبهام » . لذلك جاءت استجابتها لنداء الطريق القصير استجابة لا واعية لما تختزنه أعماقها « اختارت سبيلها بالفعل وهي لا تدري ، ووقع اختيارها عليه وهي بين يدي ذلك الرجل ، في بيته ! كان لسانها يهدر غضباً وأعماقها ترقص طرباً ، كان وجهها يربد ويعبس وأحلامها تنفس وتمرح . . وفوق هذا كله فإنها لم تعمقه لحظة واحدة ، لا بل لم تحقره قط . وكان — كما لم يزل — حياتها ومجدها وقوتها وسعادتها » . وهل من سبيل إلى الإفلات من ربكة الماضي إلا بواسطة هذا الرجل ؟ لقد أصبحت حياتها في الزقاق ماضياً قيل أن تبدأ . . . والحلق أنها بداية النهاية . الثنان يقول بالحرف — في جملة واحدة — لقد « اختارت سبيلها بالفعل » ، « وهي لا تدري » : الجبر والاختيار في لحظة واحدة . كما أن ماضيها المعاصر تبدى لها دفعة واحدة . هذه المزاوجة بين المتناقضات هي — على المستوى الفني — تركيز لموضوعية الزمن ، وتحديد ملح لطبيعة المأساة المصرية الجامعة بين التناقض . كانت حميدة تنحدر إلى مصيرها المحتوم — يقول الكاتب — لا يعوقها من وازع إلا ما يعوق المنحدر إلى الهاوية من دقائق الحصار . وإذا كان التناقض يعني التعارض ، فإذا هذا لا ينفي أن موضوعية البناء التراجيدي عند نجيب محفوظ تقوم على أساس من التعادل أتام والتكافؤ الصارم بين عناصر التجربة ، حتى إذا اختلف التوازن بين هذه العناصر كانت المأساة . وهذا ما يجعل المنطق الصارم يؤدي — في نهاية السياق — إلى التناقض الحاد . حميدة من أجل المجد أو الحياة كما تنصورها ، تنقلت من الحلو إلى السيد سليم إلى فرج إبراهيم . . ولم تكن تدري قطعاً أن هذه « النهاية » لن تكون المجد أو الحياة الحقيقية . لن تعيش حباً حقيقياً ، لن تنفس هواء حقيقياً ، بل « ستمثل » الحب والعشق ، و « ستاجر » يجسدها الحقيقي مقابل حياة غير حقيقية . . لقد عبرت الطريق القصير في أسلوب منطقي تماماً ، فأنتهت إلى نكران إنسانيتها إذ أصبحت ملعة وتاجرة في وقت واحد . أصبحت ملعة بشرية من العبيد ، من الرقيق الأبيض ، وكانت تتوهم أنها

تتخلص من عبودية الزقاق من أجل « الحرية » . كانت تتوهم أنها تتمرد على العلم من أجل الحياة ، فراحت تسلك سبيلها إلى الطريق القصير في خطو ثابت « وأزاحت عن صدرها الغطاء الوثير ، فبدأ فستانها مستخدماً خجلاً فيما يغمره من تحمل وحري ، ما أعمق الهوة التي تفصل ما بينها وبين الماضي » . وقد حفظت عن ظهر قلب شعار الطريق القصير كما علمها إياه فرج إبراهيم : وما الدنيا — لو تعلمين — إلا أسماء . لذلك تحولت حميدة إلى « تبنى » ، وظل القواد يصفخم شعار طريقه القصيرة : الحياة فانية يا تبنى ، وأجمل ما فيها كلمة حلوة ، وهل دام شيء لإنسان ؟ الواحد منا يشتري حق الفازلين ولا يدري أيكون لشعره أو لشعر ورثته . وضت حميدة في الطريق القصير : تعلمت الرقص الشرقى والغربى وكلمات الغرام الأجنبية ، وارتدت أزهى الثياب وأغلى الحلى وأكلت وشربت أشهى الأطعمة وأغلب الشراب .

الطريق القصير في حياة حميدة شارع رئيسى ، ولكنه في حياة بقية شخصيات الملحق شارع جانبي . لهذا تحكم تطورات الزقاق مجموعة واحدة من القيم والشعارات . السيد سليم يفرع من الموت فرعاً رهيباً وبعد معجزة حياته أن « كتب له عمر جديد » وزينة يقول : لا فائدة ترجى من الأحياء وقليل من الموتى ذو نفع « وألقى زينة نظرة متحجرة على الجثث المدرجة في أكفانها ( وهو يزورها كثيراً برفقة الدكتور بوشى لسرقة الأطقم الذهبية ) مطروحة في تتابع وتواز حتى غيابات القبر ، ويرمز نظامها إلى تسلسل التاريخ واطراد الزمن ، وينطق صمتها الرهيب بالفناء الأبدى » . وعباس الحلو يعود من التل الكبير — ومعها الشبكة لحميدة — ليقول « هذا يوم أغر من الأيام المكدودة في العمر » . ولكن القدر الذى أسهمت في صنعه أيد كثيرة ، يقول شيئاً آخر . فقد أصبحت حياة السيد سليم أبشع من الموت منذ سقط مشلولاً بفاعلية الملمر على مصير الزكالة ومصير الرجولة معاً . كذلك ضبط البوليس زينة والدكتور بوشى أثناء اقتحامهما لأحد المقابر قبض عليهما وسيقا إلى السجن . وعاد عباس الحلو ليستمع إلى الخبر المذهل : اختفت حميدة من الزقاق !!

الحرب والموت كلاهما يمثل محوراً خطيراً للمأساة ، وهزمة وصل تراجمية

بين الزقاق والعالم . ومقهى المعلم كرشة هو « ثقب الحائط » الذى يراقب منه الفنان — مجلس الشيخ درويش — مجرى الأحداث . ألم يكن شيئاً منطقياً أن يحب الحلو حميدة ، ثم يغامر بالسفر إلى معسكرات الإنجليز فيحضر الشبكة ويتزوج حبيبته ؟ . إن هذا التصور المنطقي لسير الأحداث هو التصور المألوف ، ولكن ثغرة ما فى هذا التصور تفاجئنا نتائجها على غير ما نحب ، تفاجئنا بالفاجعة . لهذا يؤدى منطقنا الصارم إلى تناقض حاد ، إذ عند ما فتح عباس الحلو ذراعيه ليستقبل الدنيا ، ارتسمت خلفه علامات الصليب . . وهذا هو التصور الأعمق للمأساة .

ويتبرجم الفنان هذا المعنى على لسان الحلو « أرايت كيف يحلم إنسان بالسعادة إذ الشقاء يتربق بقلته ساخرًا هازئًا طاويًا مصيره بيديه القاسيتين » . إن التصور البشرى لمنطق الأحداث تصور بسيط لا يتناسب مطلقاً مع ما أصبحت عليه الحياة الإنسانية من التشابك والتعقيد . . لذلك تختل عناصر التجربة — القائمة على التعادل التام والتكافؤ الصارم كما هو الحال عند شكسبير — وتحدث الثغرة فى منطقنا البسيط المألوف ، وتتفجر المأساة . كان الحلو « يعيش على الفطرة لا يدري شيئاً عما وراءها ، غلباً لقوانين الحياة الأولية ، فوجد فى الحب جوهر حياته وخلودها فلما أن فقدته فقد الأسباب التى تصله بالحياة » . ولاحق أن الحلو منذ غادر الزقاق كان قد بدأ حياته الجديدة كغامرة . أى أن هرب حميدة فى ذاته لا يقيم الحاجة على مستقبل الحلو فى الحياة ، لأن الطاقة التى واثته على مغادرة الزقاق انطلقت نهائياً من مكمنها فى اللحظة التى أعطى فيها ظهره للمدق . ولا ريب أن حسين كرشة هو القنبل الذى أشعل هذه الطاقة ، وما زال يشعلها حتى كان الانفجار الأكبر . حسين كرشة من شخصيات الزقاق التى جعلت من الطريق القصير شارعاً جانبيًا ، لهذا يأسف على الحرب التى انتهت وما كان يظنها تنهى أبداً ، وينطق بنفس شعارات الطريق القصير « ربحت كثيراً ، وضيعت كثيراً ، وهذه هى ( الحياة ) إن أعمارنا ذاهبة فلماذا تبقى النقود ؟ » . . ومن ثم يكون الجواب هو الخمر التى كان يشربها عباس الحلو لأول مرة !

كان اللقاء حاراً بين الحلو وحميدة عند ما كانت التناقضات بينهما فى مستوى

صراعى متخفّض . أما الآن فقد ارتفع مستوى الصراع إلى الذروة : رآها « مصادفة » تحف بها معالم الطريق القصير من شعر الرأس إلى إخمص القدم ، رآها في ذروة « مجدها » و « حياتها » و « حريتها » . . يكرر هنا الفنان أنها اختارت سبيلها ( من بادئ الأمر ) بمحض إرادتها ، ثم يضيف « وبعد تجربة وعناء تكشف لها أفقه عن أفراح وضاعة وخيبة مريرة » وعند ما رآها الحلو ( مصادفة ) كانت تقف فوق « قمة الامتحان تردد عينها بين اليمين والשמال متحيرة متلهفة » لقد عرفت أخيراً أنها « لكى تتمرغ في التبر ينبئ أن تتمرغ في التراب » . . ويكمل الكاتب ( فلم تبال شيئاً ) . هذه المزاجية بين الجبر والاختيار ، بين السبب والنتيجة ، بين المظهر والجوهر . . تتفاعل هذه العناصر جميعها في مركب واحد متفرد هو التكوين الخاص بحميده ورمزيته إلى مأساة مصر كلها . وليست المصادفة في هذه المأساة إلا العنصر الدرامى المضاف من جانب الفنان ليمزج هذه العناصر ببعضها ويلهب التفاعل والصراع بينها جميعاً . حميدة مضت حتى نهاية الطريق ( فارقت ) أن تكون داعرة رهن الإشارة لكل عابر ، ولكنها فوجئت بأنها ( مقيدة ) بأغلال العشق لقوادها . . . ومن هذا التناقض « نجمت الخيبة المريرة التى منيت بها » ، فلم يعد القواد بالرجل الذى عرفته من قبل ، وهذه هى الخيبة المريرة . . حتى إذا رآته أو ذكرته انتابها إحساس بالأسر والذل . لقد فقدت حريتها من حيث أرادت التمرد على عبوديتها . . ذلك أنها ( اختارت ) الطريق القصير الذى ( أجبرها ) على المضي إلى نهاية محددة . « الحقيقة المفجعة » في حياة حميدة أنها استهانت بكل شيء في سبيل الحياة ، ثم اكتشفت أن حياتها سراب ، ومع ذلك فالسراب في أعماقها هو الأب الشرعى للسراب في الخارج . « تكوينها الذاتى الأصيل يتضمن هذه « الحقيقة المفجعة » لهذا أحست أن بها جرحاً عميقاً » ولكن الجريح يعيش حتى وهو ينزف ، بل يستطيع أن يتمتع بحياة عريضة فيها الذهب والسرور والسطوة والعراك ، ولهذا أيضاً كان اللقاء بينها وبين عباس الحلو مستحيلاً ، لقد أفرغ التناقض بينهما صراعاً عميقاً إلى أبعد حد . ولكنها التفتت إليه عند ما رآته على بعد ذراع منها لاهثاً وفادت عليه . راح بصره « يعاين المرأة الواقة حياله بلباسها الحديد وزينتها الغريبة ، متلمساً عبثاً أن يجد فيها موضعاً للفنأة التى أحباها ، فارتد البصر قليلاً وتجرع قلبه غصص اليأس المرير » . . . وامتلاً قلبه المقهور شهراً بتفاهة

الحياة وعيها ( لأول مرة في زقاق الملق يخلق نجيب محفوظ نماذج بشرية غير مثقفة تنطق حياتها بعث الوجود ) . أما هي فقد استشعر قلبها خوفاً « حيال هذا الأثر من الماضي الذى تتحاماها » . وهى تفلسف المأساة هكذا : هذا قضاء الله الذى لا يرد ، أردت شيئاً وأرادت الأقدار سواء ، هذه حياتى ، النهاية التى لا مهروب منها ، لم يعد بوسعى الرجوع ، إلى لأقر بعجزى حيال حظى ومصيرى . وهو « مصير أسود » كما قال عباس . هنا على حد قوله « جريمة لا تغتفر » ، وهنا تكفير — على حد قولها — « إني أودى ثمنها من لحمى ودمى » ولم يبق سوى « الغفران » الحلقة المقفودة فى مأساة حميدة : « لا يصح أن نشقى بلا ثمن . انتهت حميدة ، وانتهى عباس » .

إذا كان الفنان يسند إلى زينة وحسين كرشة والمعلم كرشة دوراً ما فى فلسفة المأساة ، فإنه يسند إلى المتصوفين من أمثال الشيخ رضوان الحسين دوراً مماثلاً تؤهله له طبيعته كواعظ ومرشد : وما الشر إلا عجز مرضى عن إدراك الخير فى بعض جوانبه الخافية ، إن المصايين فى هذه الدنيا هم أحباب الله ، إن الله أعدل وأرحم من أن يأخذ البريء بالذنب . وهكذا إلى بقية المحاور الخلقية التى يصوغ منها الإسلام إطاراً نظرياً للمأساة . فالحلوى لم يزل يحب الفتاة ، وإن كانت أسبابها قد انقطعت إلى الأبد ، وأن رغبته فى الانتقام من غريمه لا تقاوم . وكان نزوعه هذا إلى الانتقام ظلاً لتعلقه بالمرأة التى يحبها ولا يطيق هجرها . وهذا هو العذاب الذى انتهت إليه حياة عباس منذ وقع بصره على فتاة الزقاق الجميلة . نجيب محفوظ يسير مع منطقنا البسيط فى تتبع مسار الشخصية والأحداث ، وهو يخفى علينا أشياء كثيرة . يخفى علينا أن تجارة فرج إبراهيم فى الرقيق الأبيض لا تعنى أنها المكافئ العقلى لشخصية حميدة . . . فالتعادل التام والتكافؤ الصارم بين عناصر التجربة لا ينطبقان على جوهر الشخصيات وتفصيل الأحداث ، والتشابك المعقد الذى يضمها جميعاً . التعادل يتم بين الخطوط العريضة والمظهر العام . . . والتناقض بين العام والخاص ، بين الكلى والجزئى ، يولد أزمات لا نهاية لها . ومأساة الطريق القصير تبدأ من التناقض الجوهرى العميق بين عباس وحميدة من جهة ، وبين فرج

إبراهيم وعباس من جهة أخرى ، وبين فرج حميدة من جهة ثالثة . . إلى ما لا نهاية من التناقضات الصانعة للمأساة .

وتعود عقدة الكرامة كمحور خلقي في حياة البرجوازية الصغيرة - أكثر الفئات الاجتماعية إحساساً بالنقص الاجتماعي - فتتبلور عند عباس كإمكانية في حل الأزمة يتجاوزها عبر القتل ! . . وتجسدت نهاية الطريق القصير حين ( تصادف ) أن يمر عباس وحسين أمام الحانة التي تذهب إليها حميدة ( أوتيتي ) للترفيه عن جنود الحلفاء المتصرين . و ( تصادف ) أن كانت حميدة هناك في جلسة شاذة تشرب الخمر بين الجنود ، فما كان من عباس إلا أن هجم عليها بغية قتلها ( وهو الذي لم يفكر قط في مصيرها ، بل كان همه الخالي هو التخلص من غريمه حسب الاتفاق الذي تم بينه وبين حميدة عندما رآها فور عودته من التل الكبير ) ولكن الجنود الإنجليز - وتوقف شجاعة حسين كرشة عن العمل - كانوا أسرع منه بكثير فسقط بينهم ترسم دماؤه كلمات عديدة . كلمات لخصها يوسف الشاروني بقوله « منذ ست سنوات كان هتلر قد أعلن الحرب على إنجلترا ، ثم على روسيا وبذلك كان مصير الملايين من البشر قد تقرر فيما تسمونه القدر . كان قد تقرر أن يموت هذا غريقاً وأن تشكل هذه وترمل تلك ، وأن تصبح حميدة عاهرة . ويموت خطيبها عباس الحلو مقتولا وهو لما يزل في الثالثة والعشرين . فصراع العصر لم يعد يقتصر على هؤلاء الذين يريدونه ويعلمونه ويشاركون فيه ، بل هو يمتد إلى الآخرين الذين لا يدلون برأى في المعركة ويحاولون عبثاً أن يتجنبوا لفح الصراع ، وهكذا يشارك كل بما يملك أو يستطيع ، فشاركت حميدة بجسدها وشارك عباس الحلو بمصيره <sup>(١)</sup> » . دماء عباس الحلو رسمت بدقة انعكاسات الحرب والاستعمار ، وأعلنت قضية القضايا في تاريخنا المأساوي : الحرية . قتل عباس الحلو يا أبي - يقول حسين كرشة - قتله الإنجليز ! والإنجليز ؟ - يسأل المعلم - فيقول الابن : تركناهم والشرطة تحيط بهم ، ولكن من ذا يستطيع أن ينال منهم حقاً ؟ إذا فهو القدر ؟ هو الطريق القصير في حياة حميدة ، هو الحرية ، في حياة عباس ، أو كما يقول يوسف الشاروني <sup>(٢)</sup> : « في هذه اللحظة حصل عباس الحلو على قمة تحرره

وزايله فجأة تهيجه وتردده ، وأحس أنه يقوم الآن بمغامرة حياته ، وهى مغامرة لا يعرف لأول مرة نتائجها ولا يحسب فيها خطواته ومن قبل كان قد غادر الزقاق على أن يعود ، أما الآن فقد كان يغادر الزقاق فقط . ويعلق الشيخ درويش : أليس لكل شيء نهاية ؟ بل لكل شيء نهاية . ويكرر نطقها بالإنجليزية ، ويعيد تهجيتها حرفاً حرفاً .

إن موضوعية البناء الروائى للمأساة فى زقاق الملقى ، يتميز عن القاهرة الجديدة وخان الخليلى بجملة أشياء ، ولكنه يتصل بهما أوثق الاتصال ، مهما يؤدىان إليه ، وهو يمتص كافة خصائصها التراجيدية ليسلك حلقة ثالثة فى حلقات هذه الملحمة الفاجعة . إن الزقاق يضم الكثير من الضائعين والمضطهدين وكافة الذين يفتحون أذرعهم للحياة فترسم خلفهم علامة الصليب . وهو يقوم على أسس راسخة من التضاد والتعادل والتدخل الذى يؤدى إلى المأساة . غير أن أخطر ما يتم به الزقاق هو ذلك الجو الأسطورى الذى يشيع بين جوانبه فيكتسب رمزيته العميقة الدلالة من شخصيات كزيطة والشيخ درويش ومن أحداث كسفر الحلو وشلل السيد سليم وجميىء فرج إبراهيم مع سراقق الانتخابات . هذا الجو الأسطورى يفوح من جميع جوانبه برائحة المأساة : معركة الحبز الطاحنة وأزمة الجنس الرهيبة وضراوة الجهل المطبقة على الجميع . والزقاق هو الرواية الأولى لنجيب محفوظ التى يصوغ فيها مأساة الحرية من الجماهير الشعبية المسحوقة لامن خلال نماذج المتقنين . لذلك كان الطريق القصير بالذات - لا الضائع ولا المضطهد - هو النخامة الأساسية للتراجيديا . ولذلك ، أيضاً ، كان للحرية والموت معنى عميق شامل فى كافة مراحل تطور المأساة . الحرب الخالقة لجبل اللاتناء فى أوربا هى الصبغة للطريق القصير فى المأساة المصرية ( فهذا الطريق لم يقتصر على فئات البرجوازية الصغيرة ، بل كان الطريق الوحيد أمام جميع فئات المجتمع المصرى أثناء الحرب فيما عدا الطبقة العاملة . واختيار الكاتب للبرجوازية الصغيرة هو تركيز عنيف لجوهر المأساة ) . زقاق الملقى هو التعبير الضخم عن تشابك الأسرة الإنسانية فى العالم ، وهو التجسيد الحقيقى لقاعدة المأساة المصرية : الجماهير الشعبية ، هى الجسم البشرى لمأساة مصر فى الحرية .

كتب نجيب محفوظ « زقاق الملوك » في الفترة ما بين ١٩٤١ و ١٩٤٢ ومعنى ذلك أنه كان يتابع الحرب بفنّه عاماً بعد عام ، إذا استثنينا عام البداية ١٩٣٩ فهو لم يكتب فيه شيئاً ( إلا تكلمة القاهرة الجديدة ) . . ويبدو أنه كان يختزن في أعماقه مرحلة « الإرهاص » للحرب ، حتى إذا أقبل عام ١٩٤٢ كان قد اكتشف في تلك المرحلة السابقة « خامّة فنية » لإنجاز المهام الفكرية للمأساة المصرية حيث جاءت خاتمة الجانب الاجتماعي منها في « بداية ونهاية » وكأنها إحاطة شاملة لجلود المأساة وثمارها في نفس الوقت، ولهذا كان اختيار العنوان هاماً للغاية حين أوما الفنان بأن هذه الحلقة الرابعة في ملحمة السقوط والانهار هي « بداية » — لأنها تصوغ إرهابات الحرب — و « نهاية » لكونها تصوغ رؤية الفنان لانعكاسات هذه الحرب على تطور المأساة المصرية ، وهي رؤية تقرب من النبوة العلمية حيث تضمنت تشريحاً دقيقاً للمحاولة الأخيرة في سلسلة محاولات البرجوازية الصغيرة ، لتجاوز المأساة . فكما أن الضائع والمضطهد كلاهما يمثل النسيج الأقوى أو التجسيد الجوهري للبرجوازية الصغيرة ، وكما أن الطريق القصير كان إحدى المحاولات الكبرى في تاريخ هذه الطبقة لاجتياز أزمتها . . فإن الطريق المسدود في « بداية ونهاية » هو المحاولة الأخيرة اليائسة التي انتهت فيما بعد — كسابقها — بالسراب .

كان الفنان حريصاً في الأجزاء السابقة من المأساة على تركيز الزمن تدليلاً على مأساويته من ناحية ، وعمق أزمة الحرية من ناحية أخرى . فهو في خلال ما لا يزيد عن سنة واحدة يركز الأحداث التي تؤدي إلى الحرب والموت والانهار في بؤرة زمنية قصيرة ، بل ويكشف سمات العصر في شخصيات أسطورية . واتضح ذلك المنهج في التعبير بشكل خاص في « زقاق الملوك » حيث إن التماس أوجه الشبه بينها وبين جو قصة « الأب جوريو » بلزك يخفى في ثناية إغفالاً تماماً لسمات العصر التي كانت تتضمنها شخصيات كزيطه والشيخ درويش ، وهي سمات مختلفة تماماً عن سمات القرن التاسع عشر في أوروبا التي استلهمها بلزك في صياغة شخص قصصه . وإذا جازت لنا المقارنة فلننا تنحصر في التكنيك الروائي الذي يحسد بعضاً من صفات العصر في الشخصية الإنسانية حتى لتكاد تبدو وكأنها « متشائمة أكثر من



اللازم ، أو أن « لا علاقة لها بالواقع » وغير ذلك من التعبيرات التي تفيد بأن الشخصية أسطورية التركيب ، بينما هي في حقيقة الأمر أكثر اقتراباً من الواقع - وإن لم تكن واقعية - لأنها أكثر تمثيلاً له واستقصاءً للاعته وشمولاً في النظرة إليه .

نجيب محفوظ في بداية ونهاية بعيد تماماً عن التركيز ، هو يستغل النهاية المفتوحة في زقاق الملقى - متجاوزاً المفهوم التاريخي الزمن - ويسلك حلقة جديدة من حلقات المأساة تعتمد أساساً على فتح الذراعين وشمول جوهر المأساة - على الصعيد الاجتماعي - من البداية إلى النهاية . فهو يمتص كافة الأبعاد السابقة في الضائع والمضطهد والطريق القصير ، ثم يحسدها جميعاً كشميد لا فرار منه إلى الطريق المسدود ، المحاولة الأخيرة لتجاوز المأساة « اجتماعياً » . من هنا سوف نلتقي بنماذج ومشاهد سبق لنا التعرف عليها فيما مضى من حلقات . لا شك أنها ستزلي أسماء جديدة وتقسيمات جديدة إلا أنها ، في نفس اللحظة ، تتحول إلى أنماط وأقنعة مهما اكتسبت خلال الأحداث من تفرد واستقلال . ولكن هذه النماذج كلها هي « الأرض » الفنية التي يشق عليها الفنان الطريق الجديد ، الطريق الأخير ، الطريق المسدود ؟ ولكنها أرض المأساة فلها تشترك مع بقية الحلقات في التكوين الملحمي « العام » للتراجيديا . ثمة وحدة دينامية بين جميع الحلقات ، وثمة تمايز بينها أيضاً . ويتضاعف « مظهر » هذا التمايز كلما اقتربنا من نهاية الملحمة . فإن كل حلقة جديدة منها تجعل من كل ما سبقها « أرضاً » وفي تكوين الأرض تتقارب العناصر المكونة لها تقارباً شديداً ، لأن تماسكها الداخلي هو الذي يتيح الفرصة لتشييد البناء الجديد . . وهكذا .

لن ندهش إذا التفتينا في بداية ونهاية بالبرجوازية الصغيرة وكافة القيم التي تحكم مسارها وتضبط حركتها . فسوف نلتقي بالأسرة التي يموت عائلها ( الموظف الصغير ) فتنبت الفتى الضائع والابن المضطهد وفتاة الطريق القصير ( وإن اختلفت سماتهم عن سمات نظائهم في الأجزاء السابقة ) . سوف نلتقي بالموت من اللحظة الأولى إلى اللحظة الأخيرة ، والطموح المتوثب عبر الرواية كلها ، والأحلام التي يضئ الفجر فتبدو كالسراب ، والعذاب الذي لا ينقطع ، وسخرية القدر المريعة التي لا تنتهي .

دور الوالدين في أعمال نجيب محفوظ دور هام ( في زقاق الملوك كان لهما بالغ الأهمية بالنسبة لحميلة بالرغم من يتمها .. اليم نفسه كان تبريراً رامتاً إلى دور الأب والأم في حياة تلك الشريحة الإنسانية البائسة في المجتمع ) . لذلك تبدأ مأساة الضائع ، محجوب عبد الدائم ، مع شلل الأب ، ومأساة المضطهد - أحمد عاكف - مع فصل الأب من العمل ، ومأساة الطريق القصير - حميلة - مع انعدام وجود الوالدين . ومأساة حسن وحسين ونفيسة وحسين - في بداية ونهاية - مع موت الأب وفقر الأسرة الوراثة .. ألا يشي هذا الدور الهام الذي يسند نجيب محفوظ إلى الوالدين بشيء آخر غير دورهما الاجتماعي ( كسند وحيد في حماية الأسرة البرجوازية الصغيرة في المجتمع المصري ) ؟ ألا يقومان بدور العقيدة ( كجدار سيكلوجي ) في حياة الفرد يحمي من الانهيار ؟ ألا يرمزان إذاً - في العجز والشيخوخة والموت .. إلخ - إلى افتقار الإنسان بشكل عام إلى جدار دائم يحول بينه وبين السقوط ؟ إن دور « الأم » في بداية ونهاية - وفي الثلاثية فيما بعد - هو المدخل الطبيعي للإجابة على هذه التساؤلات .

« موت الأب » هو البداية الفنية للمأساة ، أما استجابة كل من أفراد الأسرة وكيفية استقبالهم لها ، فهي التي تشكل في تشابكها وتعقدها جوهر المأساة . حسين يرنو إلى جثة أبيه مذهولاً « انتهى ، انتهى ، أبشع بها من كلمة » ، « ما هذا الموت ؟ » ، « يموت الإنسان وهو يأكل ويشرب » . حسين كان يبكي ولسانه يتلو بطريشة آلية بعض السور الصغيرة استنزالاً للرحمة . حسن راح يتسائل كيف حدثت الوفاة . نفيسة دفنت وجهها في مسند الكنبه وأخذت تنتفض من البكاء . الأم وحدها كانت صامته « كانت تدرك من هول الكارثة » ما لم يدرك لواحد منهم بخلة . إن موقف كل شخصية من الموت بشكل عام ، ومن موت الأب في هذه الأسرة بالذات بشكل خاص ، كان يحدد في واقع الأمر « التكوين النفسي » المحرك لسلوكها على طول الرواية . حسين - هذا الحائر المدهول - هو الذي تحرك لشق الطريق المسدود بكلتا يديه . هو الذي « كان يرجو لأبيه جنازة رائعة تليق بمقامه وبمكانته هو التي يجب أن يظهر بها أمام الناس . لم يكن أخواه ليكرثوا كثيراً لهذا الأمر أما هو فكان يعد إخفاق الجنازة كارثة كالموت نفسه » . كان حريصاً على ألا

تقع عين على القبر حفظاً « لكرامة الأسرة » : « لا مقبرة ولا يحزنون ، ماذا لم يبن والدنا مقبرة تليق بأسرتنا ؟ » عقدة الكرامة دائماً — في مأساة البرجوازية الصغيرة — هي إحساس حاد ملتهب بالنقص الاجتماعي ، هي تعويض نفسى عن الخوف والحبس أمام الواقع ، هي المحور الذى يركز فيه الكاتب مأساة الطريق المسدود في بداية ونهاية . عقدة الكرامة في الحلقات السابقة أمر بالغ الأهمية ولكنها في بداية ونهاية هي نقطة انطلاق التراجيديا . حسنين يؤكد لذاكرته أن هذا القبر المغمور في العراء سيظل رمزاً لضياعهم المخجل في هذه المدينة الكبيرة . ربما كانت الأم هي النقيض المقابل لحسين — حسب المنهج التعبيري للفنان الذى يعتمد على التضاد — فهي وحدها التى تعرف أن نهاية زوجها تعنى « لا قريب ولا نسيب ، ولم يخلف الراحل شيئاً » وبين طرفي التناقض تحتل نفيسة مكاناً تالياً لحسين ، ويحتل حسين مكاناً تالياً للأم ، ويقف حسن في الوسط ضائعاً متمزقاً كهمة وصل تراجيدية بين الأحداث . نفيسة تقف خلف حسنين مباشرة بعيداً عن أن تكون طرفاً في التناقض ، لأنها تمتلك كافة أسباب التمرد : « فتاة » في الثالثة والعشرين من عمرها بلا مال ولا جمال ولا أب ، فصيرها معلق على الحافة بين الطريق القصير والطريق المسدود . ذلك أن إمكانياتها الخاصة لا تتيح لها ولوج أى من الطريقين بكل ما يتطلبان من مؤهلات . هي تقرب كثيراً من حسنين الذى يرغب في التغيير السريع لوضع الأسرة ( فربما كان الوضع الجديد يتيح لها حلاً جديداً لأزماتها ) ومع ذلك فهي كما يسميها أنور المعداوى « واجهة عرض مزدوجة » : لها مأساتها وتسهم في صنع مأساة حسنين . مع اقترابها الشديد من حسنين — في جوهره — تكون هي أقرب الجميع إلى الانتهاء به — ومعها — إلى ذروة المأساة ! وعلى النقيض من ذلك حسين : إنه يقف قريباً من أمه في الطريق المقابل لحسين ، فهما نقيضان لاسبيل إلى المصالحة بينهما ، ومع هذا فهو من خلال هذا التناقض الأصيل ، من خلال شخصية المضطهد ( المضحي ) من أجل الآخرين يتنازل عن مستقبله من أجل حسنين ، أى أنه كان إحدى المحاولات الحادة للجيلولة بين حسنين ونهايته المأساوية ، كان أبعد الجميع — باستثناء الأم — عن المشاركة في صنع هذه النهاية . حسن وحده هو الذى كان قريباً للغاية من الجميع وبعيداً عنهم في آن واحد ، هو الوحيد الذى شارك في صنع حسنين وفي صنع مأساته أيضاً .

هذا التصور للبناء التراجيدي في بداية ونهاية ييسر لنا التقاط الزوايا والمواقف ذات الدلالة . يعيننا مثلاً منطاق الأم في استقبال الكارثة « مصيبتنا فادحة ، ليس لنا إلا الله ، والله لا ينسى عباده » . نفيسة قالت « لا أحد يموت جوعاً » . حسن — الذى كان الضحية الأولى لفقر أبيه وتذليله فهجر المدرسة فور توالى سقوطه وطرد من أعمال كثيرة وأصبح شريداً — حسن هنا ظل سادراً مستهتراً حتى فاجأه موت الأب ، فاستقبل الكارثة بمنطق المعارضة للأم « أنت تقولين إن الله لا ينسى عباده ، وأنا عبد من عباده . فلننظر كيف يذكركنا . لماذا أخذ والدنا ؟ . لماذا يعلن عن حكمته على حساب أمثالنا من الضحايا ؟ » . حسنين اتخذ جانب المعارضة — فى مستوى آخر — حين أقبلت المناسبة واقترحت الأم أن ترتزق نفيسة من الخياطة ، فقال بجملة « لن تكون أختى خياطة ، كلا ، ولن أكون ، أختا لخياطة » . . إذاً فهناك عدة مستويات تتدرج خلالها الأزمة ، فتتخذ أشكالاً متنوعة للتعبير عن نفسها . فمن لحظة التفكير فى الموت كشكلة ميتافيزيقية ، إلى الوقوف أمامه كمحنة اجتماعية ، تختلف الشخصيات وتتقارب وتتطاحن وتلتقي ، كخيوط تتوازى وتتشابك وتتعدد إلى أن تتبلور القضية التى يعرض لها الفنان بالمناقشة فى خطوط واضحة أشد الوضوح مهما التوت أو تعرجت ، قصرت أو طالت . عند ما يقول حسنين « الحق أننا نغالى فى تحميل الله مسئولية مصائبنا الكثيرة . ألا ترى أن الله إذا كان مسئولاً عن موت والدنا فليس مسئولاً بحال عن قلة المعاش الذى تركه » نضع أيدينا بهذه الكلمات على أحد مستويات التمرد على المأساة .

● حسين بالذات هو الابن الأكبر ( كأحمد عاكف ) الذى يكاف تلقائياً بحمل العبء بدلا من رب الأسرة الميت . وهو الذى يضمحى بمستقبله الجامعى ( كأحمد عاكف أيضاً ) من أجل أخيه الأصغر . حسين يرقب الأزمة بحساسية اجتماعية مرهفة فينظر إلى كافة الأمور نظرة المصير الشامل للمجموع : يستدكر ويجهد لينجح ، يتوظف بالبيكاليوريا ولا يتزوج لينفق على الأسرة ، يتنازل عن حبه من أجل أخيه الطموح ، ثم يعود إلى نفس الحب لنفس السبب . حسين إذاً موقف من المأساة أو هو أحد الحلول المطروحة للأزمة . . فإذا كان مصير هذا الحل ؟ .

• لتتبع حلاً آخر ممثلاً في حسنين : هو شخصية مزدوجة يمثل أمام التلاميذ دور الفتى الثرى ، وأمام الأسرة دور المنقذ من الهاوية ، وأمام المجتمع دور البطل « متابعنا تتلاحق بحيث لا تدع لنا وقتاً للتفكير في الحزن » .. حسنين بالذات هو الابن الأصغر المدلل ، يرغب في دخول الحربية مهما كلفه ذلك من ازدواج الشخصية ومد اليد إلى أكثر الأخوة ضيقاً أو الفتاة الوحيدة الممزقة . حسنين لا يملك حلاً سوى « ركوب » الطبقات العليا في المجتمع ، التسلق على كتفي امرأة أرستقراطية تضمن له أن يتجاوز عقدة الكرامة بشرف ! ثورته على المجتمع والسلطة منذ كان يهتف في المظاهرات ضد تصريح هور ( ابن الثور ) تنهى إلى طريق مسدود هو التسلق البرجوازي عبر المصاهرة .. فإذا كان مصير هذا الحل ؟ .

• حسن مريض بالفن ، بتأوهات الأستاذ على صبري على وجه التحديد . وحسن لا يتجلى إلا إذا استشعرت أعضائه بالتحدى والاستفزاز . لذلك فهو يمزج الفن بالبطولة يعيش المومسات يأملد الأسرة شيئاً ما في المواسم . وهو يتصور مجرد بعده عن البيت غنيمة للأسرة إذ لا يكلفهم شيئاً . ويوافق أن تعمل أخته خياطة ، ويهال لتخرج حسين وتوظفه ويمد بما يمتلك لقضاء الشهر الأول من التوظيف ، ويفرح لرغبة حسين في الالتحاق بالحربية ويمد بمصروفات القسط الأول ، ويعتقد أن الأسرة بذلك قد أمنت عوادي الزمن في ظل الرابطة المتينة التي تجمعهم في شخصية الأم الحازمة .. فهل كان هذا حلاً من « الضائع الأبدي » وما مصير هذا الحل ؟

• نفيسه توافق بعد جهد يسير على العمل كخياطة - تحت ضغط الأمعاء الخاوية - كما توافق بعد جهد مماثل على الذهاب مع ابن البقال المجاور لمنزله إلى الشقة تحت مغريات الزواج ، وهي تقرض حسنين ما يفيض عن حاجتها وحاجة الأسرة من نقود حتى يستطيع أن يبدو في المظهر اللائق به .. فهل أسهمت حقاً في حل الأزمة ؟ .

• والأم بتدبيرها وحزمها وسياستها الاقتصادية التي لا تالين أمام العواطف : حرمت ابنها من المصروف اليومي ، وهي التي اقترحت أن تعمل ابنها خياطة ،

ونزلت إلى الدور الأرضي في شقة رخيصة ، وباعت الكثير من أثاث الشقة ، وحرصت على استبعاد أية كماليات من الميزانية ، حتى « النور » اعتبرته من الكماليات . فهل أمهت هي الأخرى في حل الأزمة ؟

هذا التخطيط لموقف الشخصيات من المحنة الشاملة لمصيرهم جميعاً ، موقف الجزء من الكل . يبقى بعدئذ تخطيط مقابل ، يضع في اعتباره أن هذه الأزمة العامة انعكست على الأفراد بشكل يختلف من فرد إلى آخر حسب تكوينه الذاتي ، ومن ثم كان لكل منهم صفاته الخاصة التي تستمد أصولها من المأساة المشتركة ومن شخصياتهم المفردة معاً . التخطيط المقابل يرسم خطاً بيانياً لدور « الكل » بالنسبة للجزء ، موقف المجموع بالنسبة للفرد . ومع ذلك تنقص الخريطة الفنية للمأساة عناصر المناخ السياسي والبيئة الاجتماعية والحضارة الفكرية ودور الشرائع الطبقية الأخرى . فهذه كلها تخيل التخطيطات النظرية السابقة إلى شبكة معقدة من المصائر والأحداث والقيم التي تتداخل فيما بينها وتتفاعل وتتصارع لتؤدي في النهاية إلى جوهر المأساة .

الموت كمأساة اجتماعية يحدد معنى الزمن والقدر على ضوء الواقع السياسي والاقتصادي في المجتمع . بمعنى آخر تتبارى الأصداء الميتافيزيقية للموت إذا ألحت المشكلة الاجتماعية على شعب ما كالشعب المصري ، ويصبح الزمن هو الجسر الممتد عبر طريق طويل من الأحلام إلى القبور الملعنة لها . ويصبح القدر هو النظام الصارم الذي يستقل بقوانينه الخاصة عن إرادة الإنسان فتسمى هذه الإرادة بلا نصير في العالم إلا إذا تعرفت على القوانين الضابطة لحركة المجتمع وسيطرت عليها لمصلحتها . ( والنماذج التي تلتقي إرادتها مع « معرفة » تلك القوانين وتناضل من أجل السيطرة عليها ، نماذج نادرة في البرجوازية الصغيرة . وسوف يرد الحديث عنها في الفصل القادم ) التفاهة الإرادة الإنسانية مع القوانين الموضوعية التي تصوغ النظام الاجتماعي على نحو معين ، فالصراع مع هذه القوانين من أجل تغيير هذا النظام من شكله المأساوي إلى الشكل الأكثر تقدماً ، هو الطريق إلى الحرية . ( ولا يكشف هذا الطريق سوى المنتمى إلى اليسار الذي لا يشكل النسيج الأساسي في بنيان البرجوازية الصغيرة ) . وإذا فإن مأساة الضائع والمضطهد والطريق القصير

والطريق المسدود - أولئك الذين يشكلون النسيج الأساسى فى شريحة البرجوازية الصغيرة - مأساتهم تنبع من داخلهم ، من طبيعة تكوينهم الأيديولوجى والنفسى الذى يعانى ويلات أزمة « المعرفة » - همزة الوصل بين الإرادة والقوانين الاجتماعية - هذه الأزمة التى تبلغ ذروتها فى تجاهلها المطلق وحسبان أن الجنس والخبز هما جوهر مأساة الحرية . ولا شك أنهما عنصران أساسيان - فهما يرمزان إلى إشباع احتياجات الإنسان - ولكنهما لا يكتملان إلا بالمعرفة لذلك كانت حميدة فى زقاق المذق ، عبر طريقها القصير ، نموذجاً للتمرد المنحرف ، كما أن حسنين ، فى طريقه المسدود ، هو النموذج الثورى المنحرف . . وبهما قيل فى حميدة أو حسنين ، فسوف يظل لهما شرف المحاولة لتجاوز المأساة . ( ولعل مأساة البرجوازية الصغيرة كامنة فى طبيعة تكوينها العضوى ، فنسيجها الأساسى من الضائعين والمضطهدين وهواة الطريق القصير أو الطريق المسدود . وهؤلاء جميعاً يرغبون فى « تجاوز » المأساة ، لا فى العبور من قلبها كما يفعل المنتمى اليسارى )

شعارات البرجوازية الصغيرة المتقاربة ، تعكس مجموعة القيم التى تتحكم فى مسار هذه الطبقة . فعندما تتساءل نفيسة « لماذا خلقنا أسرى أذلاء للغناء والكساء والمسكن ؟ » فإنما تردد نغمة قديمة سبق أن سمعناها فى القاهرة الجديدة وخان الخليلى وزقاق المذق . . ولكن إذا همس أحد أفراد الأسرة - حسن - لنفسه « لم أسمع عن إنسان مات جوعاً » فإن الجميع يرددون فى أعماقهم صدى هذه الكلمات إلا واحد فقط ، إلا حسنين . ذلك أن الفنان كان قد أعد هذه الشخصية لافتتاح الطريق الجديد . أعدته من حيث التكوين الذاتى « الطموح ، ازدواج الشخصية » وأعدته من حيث التكوين الاجتماعى « ابن المرحوم كامل أفندى على الذى ترك معاشاً قدره خمسة جنيهات شهرياً » وأعدته من حيث التكوين الثورى . سأل أخاه عن صديق والدهم أحمد بك يسرى :

- خبرنى كيف صار ذلك البك غنياً .

- لعله وجد نفسه غنياً .

- يجب أن نكون جميعاً أغنياء .

- وإذا لم يمكن هذا . . .

- إذا نثور . .

لقد أعد الفنان مأساة حسنين من داخله ومن خارجه ، من صميم تكوينه الذاتي وتكوينه الاجتماعي على السواء . فقد أسهم طموحه وازدواج شخصيته في أن يسلك طريقاً غريباً على الثورى الصحيح ، طريقاً يفتقد همزة الوصل بين الإرادة الإنسانية والقوانين الموضوعية للمجتمع ، طريقاً يفتقر إلى « المعرفة » لا إلى الخبز والجنس فحسب ، طريقاً لا يوصل إلى الحرية . سلك حسنين طريقاً مسدوداً بفاعلية تكوينه الذاتي المتحرف . كذلك أسهمت الأسرة بفقرها المتوارث في شق هذا الطريق ، بالأخ الأكبر حسن الذى فضل أن يشغل ببطجياً حتى أن تعوله الأسرة ، بنفسية الأخت الدمية التى فضلت أن تشغل خياطة بدلاً من أن تشغل الأسرة كلها بالتسول . وبفاعلية هذا التكوين الاجتماعى السيئ لم يتردد حسنين في شق طريقه المسدود .

نفيسة — كما يصفها أنور المعداوى — « فتاة لا تستطيع أن تحلم ككل الفتيات بالشباب الذى يمكن أن يطرق بابها يوماً ليتخذها شريكة لحياته . إنها بمعنى آخر محرومة من نعمة الشعور الأنثوى بأنها مطلوبة . وإذا كان الناس عادة يطلبون لجمال أو يطلبون الغنى الذى يعوضهم عن الجمال ، فهى ليست جميلة وليست أغنية . والفقر والدمامة معناهما الحرمان من الطلب »<sup>(١)</sup> وقد وصفت هى مأساتها في جملة واحدة حين قالت « لا جمال ولا مال ولا أب » . وهى قريبة الشبه من حسنين كما قلت فشخصيتها لا تلبث أن تزدوج فيصبح الكلب هو الحائط الوهمى بين الكرامة والضعفة . وعند ما عرفت طريقها إلى العرائس لتجهيز ثيابهن ، كان أنفها يمتلئ برائحة الحرير الجليد فتشعر للمسه وهو ينزلق بين أصابعها بإحساس غريب « فيه اشتاء وفيه ألم » . من هنا كانت تقيس نفسها بإخوتها الذكور فتنتزع المقارنة بمرارة قاسية : إلى ميتة كأبى ، هو فى باب النصر ، وأنا فى شبرا . لهذا كان شوقها إلى عاطفة أى شخص آخر يعانى قلبها ، شوقاً طاعياً . لقد طغت مرارة أعماقها على لسانها سخرية لاذعة من الناس ومن نفسها فاشتهرت بالعبث الضاحك ، ولكنها لم تحظ طوال حياتها بقلب يحنو عليها . لذلك كانت تملك الاستعداد الكافى لأن تهوى أى إنسان — أياً كان — يبدى نحوها ميلاً .

(١) راجع « كلمات فى الأدب » — المكتبة المصرية — بيروت .



ولم يكن سلمان بن جابر البقال سوى « أى إنسان » أبدى نحوها ميلا ومس دون أن يدري جرحها اللدائى حين أخبرها أنها أجمل فتاة رآها فى حياته « وانسأقت إلى تشجيعه بدافع من عواطفها المشبوبة المكبوتة، وبأسها الخافق ، والرغبة فى الحياة التى لا تموت إلا بالموت . وبات مع الأيام صورة مألوفة ، بل محبوبة ، أنبت لها فى جلد الحياة زهرة مترعة بالأمل » . أما سلمان ، هذا الفتى الذى هو أى إنسان « لم تكن عينه العاشقة من العمى بحيث تراها جميلة ولكن كان من أبيه المستبد فى ضيق وحزن فرحب بهذه الفرصة التى تتيح له الممكن من الحب . ففى مثل حالها من اليأس والدمامة والعجز ، وجد فيها ، مهما تكن ، أنثى تنتسب للجنس المحبوب العزيز المنال » . . هذه المفارقة هى أسلوب الفنان فى التعبير عن معنى المأساة . فى المستوى الطبقي يستشعر موظفو البرجوازية الصغيرة تعالياً على على أصحاب المهن الحرة ( ولندكر موقف أبناء السيد سليم من وكالة والدهم فى رفاق المدق ، أى بين أبناء الأسرة الواحدة ) لذلك كان سلمان هو مجرد أى إنسان بالنسبة لنفسية . فى أوائل عهدها بالحب - ومع هذا فهو أيضاً كان يرى فيها مجرد أنثى ! أى أن كليهما ينتسبان إلى نقص ما فى التكوين النفسى أو الاجتماعى - ومن هنا يلتقيان على صعيد العجز والرضا بالقليل - وإكتهما فى نفس الوقت لا يرى الواحد منهما فى الآخر كقوة له من وجهتى نظر مختلفتين : هى الجانب الطبقي عند نفيسة ، وهى الجانب الجنسى عند سلمان . ومن هنا لا يدوم اللقاء بينهما على صعيد الزواج . . « كان يبدو لها دائماً ، على دماسته وحقارته ، فتى رائعاً لحرارة عاطفته وشدة انكبابه عليها ، وكانت لهذا تحبه من أعماقها ، بل كانت مجنونة به . واعتقدت أنه الحبيب الأول والأخير ، ليس لها سواه ، ولن يكون لها سواه ، فتعلقت به بقوة الأمل ، وبقوة اليأس ، وأحبهت بأعصابها ولحمها ودمها ، ووجدت فيه غرائزها المشبوبة العارمة أداة نجاة تنتشلها من الأعماق . كان أول رجل بعث فيها الثقة ، وطمأنها إلى أنها امرأة كبقية النساء » . . ولعل المفارقة الثانية التى يعتمد عليها الفنان فى بلورة أزمة التناقض بين نفيسة وسلمان ، أن الثقة والطمأنينة يثما فى روحها لم يكن هو يمتلك مثلها . فقد كانت مصلحة والده كتاجر أن يصاهر تاجراً آخر لا يستطيع سلمان أن يرفض ابنته . والمفارقة الثالثة أن تلهب نفيسة لتجهيز ثياب العروس ، وأن يكون حسن مطرب العرس ! هذه المفارقات تصوغ

مأساة نفيسة « رضيت بالهم ولكن الهم لا يرضى بى ». ونفيسة لا تحب الحياة المليئة بالخوف ، فزادها الخوف تعلقاً به . . بلا جدوى ! فإذا تراكت هذه التناقضات واشتد صراعاها « جاءت لحظة فشعرت بأن باطنها ينقلب رأساً على عقب وأنها تغوص فى أعماق ما لها قرار » ، هى لحظة التحول الشامل ، لحظة التغير الكيفى العميق فى حياتها من نفيسة الأزمة إلى نفيسة المأساة . فلم تعد فتاة فقيرة دمية أبوها ميت فحسب ، بل أصبحت امرأة لا تملك أحلام العذارى ، امرأة بلا مستقبل « شريف » و « كريم » كما تفهم طبقها الشرف والكرامة . فهى من حيث أرادت تجاوز ( الكرامة ) الطبقية وأحببت ابن البقال رغبة فى شرف ( الزواج ) . فقدت الكرامة والشرف كليهما فى هيب حرمانها الطويل . كيف أسهمت نفيسة بفقدانها الكرامة والشرف فى مأساة حسنين ؟ لقد كانت عنصر هاماً فى التكوين الاجتماعى لحسين ، فكيف أسهم هذا العنصر فى صياغة الطريق المسدود ؟

الكرامة والشرف وبقية القيم الأخلاقية تحرص البرجوازية الصغيرة أكثر من أى فئة اجتماعية أخرى على الانفعال بها فى مواجهة بقية الفئات . أكثر أبنائها ضياعاً حين يقول « إنى أعيش فى هذه الدنيا على افتراض أنه لا يوجد بها أخلاق ولا رب ولا بوليس » فإنه لا يتوانى عن الانفعال بالقيم إذا رأى الأسرة تستنجد به فى إحدى مصائبها . والكرامة — بالذات — من دون الأخلاقيات البرجوازية ، يجسد الفنان عقدها فى الأسرة كلها كمحور لعلاقتها بالفئات الاجتماعية الأخرى . ربما كانت علاقة الند للند قبل وفاة كامل أفندى على كما هو الحال بينهم وبين أسرة فريد أفندى ، أو هى علاقة من أسفل إلى أعلى كما هو الحال بينهم وبين أسرة أحمد بك يسرى . . وهكذا .

عقدة الكرامة شاركت فى تأزم نفيسة منذ البداية : « لست إلا خياطة . ليست كرامتى التى تعز على ولكن كرامتك أنت يا أبى » ، ثم عاودها هذا الشعور الثقيل الرهيب بأنها تموت « كيف تقاوم هذا الانحلال والهدم السارين فى روحها وجسدها ؟ ما هى بنية الحب ، هى خيبة الحياة كلها » أو كما يقول الكاتب : انحدار يعقبه انحدار ولا تدرى أين يقف « لقد انتهت . انتهت بلا أدنى ريب » ، « كانت شيئاً وليست الآن شيئاً على الإطلاق . علم بخيف ويأس قاتل » ، « فقدت سلطان

الإرادة على جسدها وروحها وعواطفها . عقدة الكرامة شاركت في أزمة نفيسة ، وحولتها إلى مأساة ، ومأساة نفيسة شاركت في تحويل حسنين إلى الطريق المسدود ..

ويلاحظ هنا أن معظم فتيات البرجوازية الصغيرة في ملحمة نجيب محفوظ (إحسان ، حميدة ، نفيسة) يرغبن في الزواج كحل اقتصادي ونفسي ولكنهن يتهنين إلى دنيا العاهرات كحل يرضى أمعاهن ( كما في حالة إحسان ) وأنفسهن ( كما في حالة حميدة ) وأجسادهن ( كما في حالة نفيسة ) ، عقدة الكرامة حولت نفيسة إلى مومس من حيث أرادت أن تكون زوجة « متواضعة » ، نفيسة بعينها كانت جزءاً من عقدة الكرامة في حياة حسنين . الكلب هو عماد الشخصية المزروجة ، والكلب هو حذاء ابن البقال الذى هوى به على رقبة بنت الموظف ، ومن ثم بدا لها الأمر « كحللم أو هذيان مرضى ، أو حال لا تمت بصله إلى عالم الحقيقة » ، « والغالب أن الدنيا كذبة كبيرة » . . هذا التمزق بين الواقع والحلم ، بين الكبرياء الزائف والفضة الحقيقية ، هو الذى بعث في نفسها رغبتين متناقضتين تناوبتاها تناوباً متواصلًا : رغبة في التمرد والجموح ، ورغبة في الاستزادة من الظلم والتعذيب حتى الموت. إنها تناقضات الشخصية الحية في أدب نجيب محفوظ ، وهى تناقضات الشخصية الإنسانية البعيدة عن الجو الأسطوري. بداية ونهاية لا تخضع في بنائها الفنى إلى شكل الأسطورة ، فشخصياتها تقترب في الكثير من الواقع المرئى المباشر ، والزمن لا يركز في بؤرة قصيرة المدى بل يمتد إلى ثلاث سنوات ، والأحداث ليست مسوقة بمبررات شاذة بل تتشابه مع منطلق الحياة اليومية المألوف . ومع ذلك — كما يريد الفنان أن يقول — تنفجر المأساة . أى أنه يخلق مستويات عدة للتثبت من وجود المأساة في نسيج الحياة، سواء تركزت ألوان هذا النسيج في حزمة أسطورية من الخيوط الإنسانية بشخصياتها وظروفها وأحداثها ، وسواء تناثرت هذه الخيوط وتخففت من قيود الرمز وثقل سمات العصر . لهذا كانت بداية ونهاية قوسين كبيرين يضمنان تفاصيل المأساة المصرية — في مرحلة معينة — بإرهاصات ونتائجها التى حددت معالم الطريق الأخير أمام البرجوازية الصغيرة لتجاوز المأساة . من أجل هذا تستحق الدنيا — تقول نفيسة — أن تكون طعمة للثيران « ولن تكون أحصى من الثيران التى تلهم قلبها » فهى إذاً شخصية رامية إلى داخلها ومشاركتها في

مأساة حسنين فقط . . أى أن لا علاقة لها بمفردها بأى معنى مجرد خارجها .  
والمعنى المجرد - أى جوهر المأساة - نحصل عليه من اضطراب الأحداث  
والشخصيات فيما بين البداية والنهاية . وإذا كانت المفارقة هى الأساس التعبيري  
عند نجيب محفوظ ، فإنه يقوم باختيار شخصيتين متناقضتين لإيضاح المعالم الشاملة  
للقطاع الاجتماعى الواحد . فى ظل الأب والجمال تعيش بهية فى الدور العلوى الذى  
تقيم نفيسة فى أسفله ( وهى الفتاة التقليدية عند الكاتب فى صياغة التناقض بين  
الأخ الأكبر والأخ الأصغر إزاء الحب ) وهى الفتاة التى تصوغ التناقضات  
واللقاءات بين أسرتها وأسرته حسنين . فقد طلب والدها إلى حسنين وحسين - عن  
طريق أمهما - أن يعطيا درساً لابنه الصغير مقابل مصر وفهما الشورى . وفى هذه  
الأيام نشأت العاطفة بين بهية وحسين ، فتمت خطبتها له بالرغم من أنه كان  
ما يزال تلميذاً فى الثانوى . وفى هذه الأثناء أيضاً كان فريد أفندى - والد الفتاة -  
يتكرم بالهدايا الموسمية على أسرة جاره السابق وصهره اللاحق . . مما تسبب فى تضخم  
عقدة الكرامة عند حسنين تضخماً لم يكن يلاحظ منه سوى جزئيات مظاهره . حتى  
إذا تراكم هذا التضخم بين تلافيف اللاشعور كان الانفجار المأساوى فى حياة  
الأسرة كلها .

إذا كانت نفيسة قد أسهمت فى صنع مأساة حسنين من خلال مأساتها الخاصة  
بشكل عام ، وعقدة الكرامة بشكل خاص ، فإن حسن كان العنصر الآخر فى  
التكوين الاجتماعى لحسين الذى شارك فى صنع طريقه المسدود . حسن أصبح فتوة  
أحد الأحياء الشعبية بفضل قواه البدنية ، وظل يعيش برفقة إحدى المومسات  
بذئب طيباب حياة تعيسة قوامها الخوف المستمر و ليست أمى وحدها التى تكابد من  
حياتها المرة فى سبيل العيش « المعارك العظيمة والمخدرات وقطع الطرق هى وسائل  
الضائع الأبدى لكى يحيا مجرد الحياة . حسن - بمأساة ضياعه - كان يزيد بالرغم  
منه عقدة الكرامة عند حسنين تضخماً .

نفيسة أحست أن العجلة دارت بها منذ لحظة التحول التاريخية فى حياتها ، وأن  
هذه العجلة غير قابلة للتوقف - تماماً كما هو الحال فى شأن حسن - شعاراتها : لن  
أخسر جديداً ، ليس ثمة ما أخاف عليه ، لم يعد ثمة أمل على الإطلاق « على أن الأمر  
لم يكن مجرد يأس فحسب ، فهناك هذه الرغبة المشبوبة التى تشتعل فى دمها ولا حيلة

لها فيها . وكلما استنامت إلى قبضة اليأس شككتها في الأعماق كشوكة مستعرة ، وأدركت بغريزتها أنها لن تراجع ، سلمت تسليانها نائياً وانتهى في تلك اللحظة الصراع العنيف الحزين الذي نشب في قلبها منذ أسابيع . « ما ألد الغزل ولو كلب » ، « حال مخزية ولكنها ترد إليها اعتبارها كأنني مهينة الجناح » و همس لنفسها حول رغبة عابر سبيل « ليت يدرى من أنا ، ومن كان أبى » . عقدة الكرامة تستمر في صياغة الطريق المنحدر إلى الهاوية بقوة الدفعة الأولى من ناحية ، وبقوة اليأس من ناحية أخرى . نفيسة لهذا تختزل في تكوينها كافة صور المأساة ، هي ضائعة كمحجوب عبد الدائم ( اللامبالاة بالقيم تحت ضغط الإرهاب الاقتصادي ) ، وهي مضطهدة كأحمد عاكف ( الإحساس بالظلم ، واستعذاب الألم ، وتقنى الدمار للعالم ) ، وهي من زبائن الطريق القصير كحميدة ( اختيار الدعارة وسيلة ارتزاق المعلقة والجسد ) . وهي لذلك مزيج من المغامرة والاستسلام ، وهي من المقدمات الأساسية للطريق المسدود . نفيسة إذًا هي البداية والنهاية ، هي القوسان اللذان يضممان أو يلخصان تفاصيل المأساة كخاتمة تراجميدية للملحمة على الصعيد الاجتماعي .

المناخ السياسي يشترك مع نفيسة وحسن في حفر الطريق المسدود أمام حسنين . فالقصة تبدأ وما تزال صدى المظاهرات تهتف ليسقط « تصريح هور . ليسقط هور ابن الثور » وما يزال الناس يرحمون على شهداء الآداب والزراعة ودار العلوم « لا بد من التضحية فالدم هو اللغة الوحيدة التي يفهمها الإنجليز » ، وفي منتصف الرواية يصبح حسن في وجه حسين « إني أدرك الآن لماذا تفتح الحكومة المدارس . إنها تفعل كي تبغض لكم اللحوم فتأكلها دون منافس » ، وإذا استنكرت الأم دماء السياسة والمظاهرات صرخ حسنين : إن الأوطان تحيا بموت الأبطال ، ولم يأل جهداً في تبرير الاستشهاد بما حدث حينذاك من جمع التسلل في جبهة وطنية شرعت في المفاوضات وانتهت إلى اتفاق أدى بدوره إلى ما يشبه الارتياح . لذلك استطرد حسنين قائلاً : « لقد عشت يا أماء نصف قرن في ظل الاحتلال فلندع الله أن يمد لنا في عمرك نصف قرن آخر في كنف الاستقلال » .

والمناخ الاجتماعي لا ينفصل عن المناخ السياسي في المشاركة بنصيب ما في

صنع المسألة . لذلك يختار الفنان أميرة أحمد بك بسرى كنموذج للطبقة الأعلى في اصطدامها مع الطبقة الأدنى ( ويبدو أن هذا أسلوبه في التعبير عن الصراع الطبقي كما لاحظنا في القاهرة الجديدة بين محجوب وقرينه الثرى وابنته الأرستقراطية ) . حسين يزور أحمد بك برفقة أخيه ليجتهد له عن عمل ( تماماً كما حدث لمحجوب ) فيصطدم تكريهه الذاتي بتلك الطبقة العالية وجهاً لوجه فترسم عليه مجموعة من علامات الاستفهام : هل يثير موت رجل كأحمد بك حزناً في نفوس ورثته ؟ لماذا لم يكن أبونا غنياً ؟ لماذا لا نثور ونقتل ونسرق ؟ ويجب نفسه بأسمى : « أيقنت الآن فحسب ، وبعد أن تسمت عبر الحياة الحققة في هذه الفيللا ، أنه من الظلم أن نعد أنفسنا بين الأحياء » .

المناخ السياسى والاجتماعى حركة مستمرة الغليان لا تعرف السكون . تسند الحركة تخطيط مسارها من طبيعة اللقاء بينها وبين البشر ، فالصورة لا تكتمل إلا بالفعل ورد الفعل معاً . كيف استجابت الشخصيات لهذا المناخ ؟ ، وماذا أكسبها من صفات جديدة ؟ . وكيف تفاعلت مع غيرها ؟ حسن - الضائع الأبدى - كان يردد فيما سبق : « مثل لا يضيع في الحياة ! أية سخرية من الفنان أن تنطق هذه الشخصية بما يتناقض تماماً مع واقعها . لقد اعترف حسن بعدئذ - بينه وبين نفسه - أن الحصول على لقمة العيش أمر من العلقم . ومع هذا لا يتردد في أن يعطى أخاه حسين - فور حصوله على البكالوريا - أساور عشيقته ليقضى شهره الأول في التوظف بمدينة طنطا . حسن نفسه لا يتردد في أن يعطى حسين كل ما يملك لتسديد أقساط الكلية الحربية ! أما حسين فكان أشبه الأبناء بأخلاق أمه في صبرها عقلها وإخلاصها ، لنسمعه الآن يقول : « إننا نأكل بعضنا بعضاً ، ينبغي أن نسر بهريج حسن وعبثه ما دام يجيئنا كل شهر بفخذ خروف . وينبغي أن نسر بأختنا الخياطة ما دامت تعد لنا لقمتنا الجلفاء ( ما أشبه دورها بإحسان في القاهرة الجديدة ) . وهذا الشاب المتنمر ينبغي أن يسر بانقطاعه عن التعليم ما دام سيتم تعليمه هو . يأكل بعضنا البعض . أى وحشية . أى حياة ! لعل لأجد إلا عزاء واحداً وهو أن قوة أكبر منا جميعاً تطحننا طحناً وتلثمنا التهاماً ، وأنا نصمد ونقاتل » . نفيسة كانت تقول : لا أحد يموت جوعاً . وقد أثبتت صدق هذا القول وهى تبني جسد لها مقابل قروش من ناحية ، وللسها الخاصة من ناحية أخرى فأصبحت « تمثل بنفسها

أفزع تمثيل « أو كما يقول الفنان : قضى عليها أن تقضى على نفسها . حسين قال بسخط : إن من يستسلم للأقدار يشجعها على التماذى فى طغيانها . ولا يصل به السخط إلا إلى نهاية الطريق المسدود .

إن جميع هذه التفاعلات بين مختلف الشخصيات والمناخ السياسى والاجتماعى تشكل موقف كل منها إزاء القدر . أى أن هذا المناخ — بالتحديد — هو القدر عند هذه الشخصيات . وجميعهم بلا استثناء يمزجون المغامرة بالاستسلام على درجات متفاوتة . ويبدو أن اختيار الفنان لشخصية حسين كان عاملاً هاماً فى تجسيد مشاعر الأسرة فى رابطة قوية هى الأم، فهو أقرب الأبناء إليها من ناحية القلب والفعل . والكاتب يستخدم طبيعته فى التضحية ليهمس لنا بأولى نتائج التفاعل بين القدر والأسرة : « يا للعجب . إن مصر تأكل بنينا بلا رحمة . ومع هذا يقال إننا شعب راض . هذا لعمرى مبهى البؤس . أجل غاية البؤس أن تكون بائساً وراضياً . هو الموت نفسه . لولا الفقر لأوصلت تعلمى ، هل فى ذلك شك ؟ الجاه والحظ والمهن المحترمة فى بلدنا هذا وراثية . لست حاقداً ، ولكنى حزين . حزين على نفسى وعلى الملايين . لست فرداً ، ولكنى أمة مظلومة » إنه يتجاوز أسوار المضطهد فى خان التحليل إلى مدى أكثر عمقاً وأساوية ، فالاضطهاد لا يستحيل مع تكوينه الخاص إلى عقدة الاستشهاد بل يغمس آلامه فى أحزان الآخرين ، وينظر إلى الغد بعين المجموع : « كلا ، لست حاقداً ولا يائساً أيضاً ، وإذا كانت فرصة التعليم العالى قد أفلتت من يدى ، فلن تغلت من يد حسين ، وربما وجدت نفيسة الزوج المناسب ، سوف ترد الروح إلى أسرتنا فنذكر أيامنا السود بالفخار » . . حسين — بهذه الكلمات — يقف على الحافة الحادة بين المضطهد والمتهمى ، يتجاوز الانعكاس الفردى للمأساة فيصبح الأخ الأصغر منقذاً لا غريباً . ولا يكون ثمة حقد وعبقريّة شهيدة ، بل تطلع متفائل إلى المستقبل ومشاركة اختيارية فى صنعه . وهى مشاركة تنبع أساساً من تكوينه الذاتى الذى تمر به التضحية بعقدة الكرامة بالوطنية . إنه كفرد من أفراد هذه الأسرة يعانى ويلات عقدة الكرامة ، فقد ذهب إليه والدته ذات يوم فى طنطا ، وحين عاد معها إلى الحطة ليقطع لها التذكرة مودعاً « عز عليه أن يراها متزوية فى العربة الحفيرة وسط البؤس والبائسين وعاد إلى البيت كثير الهم والفكر » ، وإذا سئل :

هل سمعت عن شخص واحد بمصر مات جوعاً ؟ أجاب : أصل شعبنا اعتاد الجوع . هو — إذآ — أحد البائسين الذين يحسون يؤسهم حتى النخاع ، ومع ذلك تغمره عقدة الكرامة في قلبه حين يرى أمه وسط البائسين ! هو يستقبل نبأ نجاح أخيه بفرح سرعان ما يتحول إلى حزن كلما تذكر أن دخوله الحربية يحول بينه وبين الزواج ، مجرد الزواج « كان في تلك اللحظة عدواً لنفسه وللشعر جميعاً » ، « ماقيمة هذا كله ؟ الموت أرحم من الأمل » ، « سيحزن طويلاً ما دام الشعور لا يخضع للعقل » . . وهكذا يتأرجح حسين في دوامة لا تبدأ ، بين أحاسيس المضطهد ومشاعر المتنى ، لهذا كان دوره فوق هذه الحافة الحادة كصمام الأمن في البناء التراجيدى للمحنة الاجتماعية. ذلك « أن شعوره بالواجب يفوق مشاعره الأخرى » ومن خلال أزمة حسين سوف نرقب معالم الطريق المسدود في حياة حسين ، بل في حياة الأسرة كلها ، فهو المحك لتطور عقدة الكرامة عند بقية الشخصيات في موازاة تطور الأحداث .

نعرف على معالم الطريق المسدود منذ حصول حسين على البكالوريا ورفضه الالتحاق بأى معهد بالمجان حتى لا يعبره الناس فيما بعد . وتستهويه الكلية الحربية حتى يقال فيما بعد أيضاً أن نفيسة أخت الضابط وأن أمه هى أم حضرة الضابط . ويحرص الفنان على كشف طبيعة تكوينه الثورى المنحرف فيلتقط من أعماقه هذه الكلمات « إفى أكره الفقر وسيرته ، ولا أحب أن أخفض رأسى بين أناس مرفوعى الرعوس » إن كراهيته للفقر تمثل الجانب الثورى ، أما أن يكون الدافع لذلك هو الرغبة فى أن ترتفع رأسه بين — أى فى صف واحد — بقية الرعوس المرفوعة ( أى أبناء الطبقات العليا ) فلأن ذلك يمثل جانب الانحراف الذى يؤدى به فيما بعد إلى نهاية الطريق المسدود . لقد سبق لنا أن تعرفنا على التكوين الاجتماعى لحسين الذى شارك فى حفر هذا الطريق — وهو أزمة نفيسة وأزمة حسن — وما هو ذا يطلأنا تكوينه الذاتى ( الطموح وازدواج الشخصية ) فى صراعه الجبار مع القدر ، مع القوى الخارجية المستقلة عن إرادته . الصراع الذى يمكن التنبؤ بنهايته التراجيدية ، لفقدانه عنصر المعرفة أو الوعى بالقوانين الضابطة لفركة القوى الخارجية .



إن هذا الصراع مقضى عليه بالمزمنة منذ البداية . فالانحراف البلعري في تكوين شخصية حسنين يعطى الغلبة في النهاية للطرف الآخر في الصراع ، ذلك أن ثورته تتوقف عند حدود الإحساس العميق باليأس والرغبة العميقة في تغييره ، ولكن في حدود « القانون » و « القيم » أى في حدود النظام القائم . ولهذا السبب يسلك في محاولة التغيير أكثر السبل تدعيماً للنظام ورفضاً لرأسه بين بقية الرؤوس المرفوعة فيطلب مصاهرة أحمد بك يسرى ويهجر عطفة نصر الله وابنة فريد أفندى إلى حمى مصر الجديدة ويطلب إلى شقيقته الاستقرار في البيت وترك الحياطة ويقلقه أشد القلق أن شقة حسن تناسب « القانون » العدا . إنه حريص . أبما حرص على القانون السائد والقيم السائدة ، على أن يرتفع هو بأسرته إلى مصاف الطبقة التي لها المصلحة الأولى في ذلك القانون وتلك القيم . ثورته إذاً تنحرف لتمسّ تطلّعاً طبقيّاً وتسلفاً ووصولية ومحاولة ساذجة للصعود إلى أعلى . ثورته عمية تعاني بقسوة من أزمة الوعي ، من مأسة المعرفة ( وذروة المأساة أنه يجهلها ) فيعتقد أن عمارية القصر — في المستوى الفردي — هي تجاوزه إلى أعلى ، أما في المستوى الاجتماعي ، فهو لا يدري شيئاً على الإطلاق ، إنها ( نقطة ) لم تخطر على ذهنه قط . . وهكذا يصور الفنان أدق الشعيرات النفسية الصائبة للكيان الإيديولوجي في شخصية حسنين ، فالكفاح الفردي الضيق — كما يقول عباس صالح — هو راية الثورة عند هذه الفئة . وأضيف أنها الفئة التي تميزته من البداية بفقدان الاتجاه وتحولت إلى طريق مسدود .

حسнин يدرك تماماً أنه قصيد بيت حسن في حرب طياب — حيث الشقة التي تناسب القانون العدا — في سبيل الحياة ، ويدرك أيضاً أن أخاه يتخذ من البلطجة سبيلاً للحياة « فما أظنح ما تسيما الحياة من سخف » هذا هو الإحساس الثوري الخام ، ولكنه إحساس ذاهل عما في هذه الحياة من عالم معتد لقد أتى إلى هذا البيت « المحرم » ليمد يده إلى « مجرم » كما يصف حسن ، فينسى كل شيء إلا أن هذا الشقيق يحيا مع عاهرة ويقترح عليه أن يتركها ويتزوج من « الوسيط » الجديد . به ، وهنا تبرز أولى مظاهر التناقض بين الضائع الأبدى والساثر في الطريق المسدود ، يحبيه حسن : « إنها أفضل من سيدات كثرات ، تحبني وتخلص لى ولا تفض على بمال » فإذا غمز حسنين أخاه بأن

الجيران يدعونه بالروسي ضحك حسن وقال إنه يكسب من عرق أو دم جبينه و « ثمة أناس يكسبون دون أن يعرق لهم جبين » ، وعند ما يفصح حسنين - أخيراً جداً - عن السبب الحقيقي للزيارة المفاجئة ( القسط الأول من مصروفات الحرية ) يذكر حسن كيف كان يعد فيما مضى الخائب الفاشل وهم يرونه الآن متقلداً لهم من المصائب و « مخلصاً » في الوقت المناسب . ولعلها - كما سبق أن قلت - سخرية مريرة من الفنان حيث يجعل من حسن - بالذات - ضائعاً ومتقلداً في وقت واحد ! فإذا طلب حسنين عشرين جنباً نطق هذا الضائع « إن جيشنا كله لا يساوي هذا المبلغ » محدداً طبيعة المناخ السيامي الذي كنا نعيش فيه ( دائماً ، يلتقط نجيب محفوظ ما يمس قضية الحرية مساً مباشراً في القالب الفني البعيد نهائياً عن المباشرة أو التقرير ) . لقاء حسنين بحسن هو بداية الصراع بين التكوين الذاتي الأصيل « الطموح » والتكوين الثوري « المحافظ » على القوانين والقيم السائدة ، والتكوين الاجتماعي التعس والمجسم في حسن . لذلك « بدا يترنح كأنما ضربة هائلة قد هوت على رأسه فأفقدته وعيه » وكلما جد في السير امتلاً بشعوره بفداحة الخطب « فقد انحنى للواقع السيئ مرتين : الأولى وهو يأخذ من أخيه ما طلب » فلما الحرية ولما الموت « ، والثانية وهو يقرر ، أنه سيعود إليه راضياً - مرة أخرى - ليأخذ الباقي شاكرًا ممتنًا « ولو علم أنه ذاهب إلى السويس ليسرقها ما وسعه إلا أن يدعو له بالتوفيق » .

وإذا كان حسن ونفيسة يمثلان الوجه الاجتماعي في أزمة حسنين ، فإن الأزمة العاطفية تؤدي دوراً لا يقل شأنًا عنهما في هذا الصدد . إن الوجه العاطفي لأزمة حسنين ليس إلا قناعاً لمعنى الصراع الطبقي كما تصوره . فهو إذا كان قد أحب بهية وهو بعد تلميذ في الثانوي ، فإنه الآن وقد جاء إلى أحمد يسرى ليتوسط له في دخول الحرية لا يرى بأساً من الصعود درجة في السلم العاطفي فابنة الرجل تفرش له الأحلام إلى ما لا نهاية « ما أجمل أن أملك هذه القبلا وأنام فوق هذه الفتاة . ليست شهوة فحسب ، ولكنها قوة وعزة . فتاة مجد تتجرد من ثيابها وترقد بين يدي في تسليم مسيلة الجفون وكأن كل عضو من جسدها الساخن يهتف في قاتلا سيدي ! هذه هي الحياة . إذا ركبنا ركبة طبقة بأسرها » . . إنه ليس حلماً بل جوهر مأساة حسنين في طريقه المسدود . لقد أصبحت ثورته هي « مصالحة » الطبقات العليا وتضخم ( ازدواج ) الشخصية . . . فكما كان الكلب شعاره في التويه على

تلاميذ المدرسة كان شعاره مع أحمد يسرى وطلبة الكلية الحربية على السواء، كما أصبح المظهر الذى تضيفه البدلة العسكرية هو كل ما يأمله فى اكتساب الاحترام وتجاوز عقدة الكرامة ( كانت العقدة فى الواقع تنضج فى موازاة ازدواج الشخصية ) . لهذا لم يمرؤ على محبة فئاته إلى السينما أو الطريق العام حتى لا يراها زملاؤه ، وبات ينجل منها « وهو لا يدري » . أما كريمة أحمد بك يسرى فقد تمثلت لعينيه رمزاً حياً للعالم الرائع الذى يتوق إليه ينجون « لم تكن فتاة بقدر ما كانت طبقة وحياة » . . . يمكن نحو الماضى من الرجوع؟ هذا هو السؤال الذى يطرحه السائر فى الطريق المسدود على المجهول ، على القدر ، وهو يحلم بأن الزمن مرادف القدر فينطق بلسانه الأنبياء : قد تسوى هذه الأمور - حسن ونقيسة وبهية وعطفة نصر الله - مع الزمن « ولكن بعد أن تكون قضت على » . ويدبر الفنان حواراً بالغ الأهمية عند منعطف الطريق المسدود بين القى وأمه : يذكر لها حسن وسميته كضابط وقبر والده المكشوف ، ويحس فى النهاية أنه « وحيد فى معركة الحياة أو الموت » . . . إنه حقاً وحيد بين ضياع حسن الأبدى ، وضياع نقيسة اللانهاى : لم تعد « التقود » هى الدافع الحقيقى وراء الانحدار الخفيف واليأس المرعب . إن الرغبة القاسية فى الاستسلام تقودها غريزة أدمنت الاشتعال هى الدافع الأساسى الآن لما هى فيه من ذلك الجسد . لم يعد ثمة أمل على الإطلاق . اليأس يسوقها إلى هاوية غير متناهية القرار .

وحان الوقت للفنان أن يستجمع الصراع فى بوتقة واحدة : لقد تخرج حسنين وأصبح ضابطاً . وإذاً فلا بأس من اللقاء الحاسم بين تكوينه الدائق الأصيل من طموح وثوب وازدواج شخصية ، وبين تكوينه الاجتماعى من ضياع حسن إلى مأساة نقيسة ، وبين المناخ السياسى والاجتماعى من أسرة فريد أفندى إلى أحمد بك يسرى وكريمته . لقد أصبح ضابطاً فكانت البدلة الزاهية بمثابة السلاح الأول فى المعركة أو هى القنطرة بين الماضى والمستقبل التى يتجاوز بواسطتها عقدة الكرامة ويحقق « الثورة » . فما هو شكل الصراع الذى اختاره الفنان ليصوغ ذروة المأساة أو نهاية الطريق المسدود؟

كان يرى فى حسن مشكلة الأمرة رقم واحد ، فتوجه إلى البيت ، المحرم، تتثال

على ذاكرته في كتابة زيارته له منذ عام. وعند ما فلجأ أخاه أيقن في نفسه « انتهى حسن » فحاول أن يدخل في الموضوع من الباب الخلفى ، من زاوية الوسط « الشرير » فاغتاظ حسن من هذا الالتواء وسدد إليه الضربة الأولى « ما وجه الغرابة في أن أكون شريراً » وما لبث أن ناوله الثانية « حسبك جئت تطلب نقوداً ! » ثم عاجله بالثالثة - القاضية « إنك يا حضرة الضابط تريد أن تطمئن على نفسك لا على أنا » . الضائع الأبدى يمتلك عيناً حادة لا تخيب ، لقد عرّكت الحياة نفسه وجسده فتمزقت الأردية والأقنعة الكثيرة التي تعلم ارتداؤها بين صومعات القيم ( ويبقى بعد ذلك فرق هائل بين الضائع واللامتعى الذي يرفض القيم في ظل الحرية ، فيكتسب رفضه صفة العلانية . . . غير أن حسنين لا يستسلم أمام هذه الضربات ، فهو يعلم أن المسألة ليست لهواً وعبثاً « هي حياة أو موت ، ولن يستطيع السير في حياته قلماً ووراءه هذا البيت » . . . العلاقة بينهما تعيد إلى الذاكرة مسرحية برنارد شو « مهنة مسز وارين » مع اختلاف شامل في التفاصيل . فالقفر هو الذي دفع الأم إلى احترام الدعارة كي تهين لابنتها فرصة دخول الجامعة . ولكن حسنين - محور بداية ونهاية - يتميز عن الفتاة الإنجليزية بملك الطموح الملتب الذي لا يهدأ للفن الماضي . حسن يكشف النقاب نهائياً عن أعماق حسنين في كلمات قصيرة : « لماذا لم توجه إلى هذه النصيحة من قبل ؟ . . منذ عام مثلاً ؟ . . . كنت قبل عام في حاجة جنونية إلى النقود فلم تهتم بالنصح والإرشاد أما الآن وقد أصبحت ضابطاً فلا يهكم إلا الدفاع عن هذه النجمة اللامعة » . حسنين يستمع إلى الكلمات بوعي غائب . هو يتصور الدائرة التي لا فكاك منها - أمام المجتمع - التي تضمه ، هو الضابط ، مع أخيه البلطجي بائع المخدرات مرة واحدة . هذا التصور ينسبه كلمات حسن ويلفح به إلى تحديد مفهوم ( الشرف ) كما يراه :

« - ليس أحب إلى من أن تبدأ حياة جديدة شريفة .

فضحك حسن عالياً ثم قال يسخرية :

« - بفضل حياتي غير الشريفة أمكنني أن أدفع عن أسرتنا غائلة الجوع ،

وأن أزود أخاك حسين بما كان في حاجة إليه كي يباشر عمله الحكومي ، وأن أهين لك قسط المصروفات الذي جعلك ضابطاً والحمد لله ، ثم ما هي الحياة غير

الشريفة ؟ ليس ثمة إلا حياة فحسب ، وكلنا نسعى للرزق ( أليس غريباً أن تكون نفس الكلمات التي صارح بها حسنين نفسه وهو في طريقه إلى أخيه في الزيارة الأولى ) ؟

وأخذ حسن - بدوره - يحدد مفهومه للشرف صارخاً في وجه أخيه :

« - حياة شريفة ، حياة شريفة ! لا تعد هذه العبارة على مسمعى فقد أسقمتنى ميكانيكى بقروش معدودات في اليوم ، أهذه هي الحياة الشريفة ١٩ السجن أحب إلى منها ! . ولو أننى استمسكت بها طوال حياتى لما حليت كتفك بهذه النجمة . أتخسب أن حياتى وحدها غير الشريفة ! . . يا لك من ضابط واهم . . حياتك أنت أيضاً غير شريفة ، فهذه من تلك ، ولقد جعلت منك ضابطاً بنقود محرومة مصدرها تجارة المخدرات وأموال هذه المرأة ( مشيراً إلى الصورة ) ، فأنت مدين ببدلتك لهذه المومس والمخدرات ، ومن العذل إذا كنت ترغب حقاً في أن أفلح عن حياتى الملوثة أن تهجر أنت أيضاً حياتك الملوثة ، فاخلع البدلة ولنبدأ حياة شريفة معاً !! » .

وهكذا بلغ التناقض ذروته بين حسن وحسين حول مفهوم الشرف ( الذى يستند في حقيقة الأمر على قاعدة واحدة هي الأزمة الاقتصادية والضيايق الاجتماعية ) ويلاحظ أن الفنان يركز على ضراوة الصراع بين حسن وحسين بالرغم من أن نفيسة - الشق الآخر في تكوينه الاجتماعي العنصر - كانت تتدهور بسرعة غيفة ، وهو يربط بذلك إلى أن حسين كان مرتاحاً إلى « استقرار » نفيسة وتوقفها عن الخياطة ، وبالتالي فقد تصور أن أزمته انتهت فأغلق إحدى عينيه عنها وخصص العين الباقية كلها في توقع « الكارثة » من حسن . والفنان يصور حسين على هذا النحو ( التركيز على حسن وإغفال نفيسة ) ليحدد فيها بعد معنى القدر من زاوية عقدة الكرامة ومفهوم الشرف الذى سبق أن حددته خلال الصراع بين حسن وحسين ، فقد كان هذا الأخير يظن أن شرفه ، وشرف الأسرة كلها ، معلق بمستقبل حسن . ويدعو أن للكاتب رأياً آخر .

من تناقضات التكوين الذاتى والتكوين الاجتماعى القاصر على حسن ، يستقل بنا الفنان إلى الصراع بين التكوين الذاتى ثانية والإطار العاطفى لمعنى الفوارق الطبقيّة عند حسين . فقد تبين له أن بهية لم تعد الزوجة الأمل في هذه الدنيا ،

وقال لنفسه «فتاة طيبة ولكنها ليست أهلاً لأن تكون زوج ضابط مثلى»  
 وقرر ألا تكون هذه المرأة - أم بهية - حماة ، ولا أبوها حماة ، ولا الفتاة  
 زوجه «كل أولئك هم عطفة نصر الله بلا زيادة» وانتقل إلى مصر الجديدة يرفع  
 شعار الطريق المسدود : الحرية والمجد ! . فسخ الخطبة قائلاً «إن مصري يتقرر  
 يبلى لا بيد أخرى» وهذه هي الحرية . وراح يخطب كريمة أحمد بك يسرى ،  
 وهذا هو المجد . إن التناقض مع أسرة فريد أفندى هو من صميم تناقضات  
 البرجوازية الصغيرة فيما بينها . لذلك يكون حسين هو الحل الفوضجى عند هذه الفئة  
 الاجتماعية لمثل هذه المشكلة ، فلا تتحول الأزمة إلى مأساة . كان حسين يحب  
 الفتاة ، وهو على استعداد للزواج منها ، وأبواها لا يرفضان الطلب ، وينتهى  
 الأمر ويستريح ضمير حسنين . أما التناقض مع أسرة أحمد بك يسرى فله شأن  
 آخر . لقد زارهم فور تخرجه ورأى البنت الأستقراطية فهمس «ليس ركوب  
 هذه الفتاة بعمل جنسى ولكنه غزو كامل وفتح مظفر» وكانت الأكاذيب تنبعث  
 في نفسه أحياناً بحسب البديهة . وعند ما أخذ أهفته للزيارة الخطيرة أحس أنه  
 يقتحم لحظة رهيبة من حياته ( فالأمر لا يتعلق بفتاة بل بحياة ) وإنما بطبقة يجتهد في  
 التسلق إليها ) ، كانت اللحظة رهيبة حقاً تتمدد في خاطره أفظع التأملات السوداء  
 حول مجيء البوليس إلى منزله - منذ أيام - بحثاً عن حسن ! صبح ما توقعه  
 وها هي الطامة الكبرى تقع مع أنظار الجيران المتلصصة : ماذا حدث ؟ صرخ يومها  
 بلا وعى : انتهينا ! . أحس برغبة جارفة في أن يقتل نفسه « ما دمت لم أجد من  
 أقتله » ( هذه الحساسية الطاغية تمهيد للأحداث القادمة ) . كانت نفيسة تبكى  
 بكاء هستيرياً تغالب به خوفاً لا يغلب فقد تصورت أنها هي التى يطاردونها لغير  
 ما سبب ظاهر . كان هذا الحادث دافعاً أساسياً لأن يودع عطفة نصر الله إلى غير  
 رجعة ، وأن يذهب لثوه إلى فيلا «المجد» حيث يأمل أن تنتهى متاعبه في مصر  
 الجديدة - مع كريمة أحمد بك يسرى - إلى الأبد . ولم تقرأ عينه القصيرة  
 النظر ما يشير إلى الرفض على وجوه أفراد الأسرة «الراقية» بل سمع النبأ من أحد  
 زملائه المتصلين بهم اتصالاً وثيقاً . وأحس بانهاى في كرامته ورجولته «كان يشعر  
 دائماً بأن مطرقة ثقيلة من ماضيه معلقة فوق رأسه تهدده في كل حين ، وها هي قد  
 أهوت على يافوخه ونثرته هشيماً» . قال له الزميل إنهم تحدثوا كثيراً عن «أخ لك»

و «أخت تعمل» ، ومعنى ذلك أنه ، ببساطة ، لن يتزوج الطبقة العليا : هنا وجه الشبه بين الضائع - محبوب عبد الدائم - والسائر في الطريق المسدود . حسنين حيال الفئات العليا من المجتمع . وهنا أيضاً فرق عظيم بين أزمة المنتهى - كمال عبد الجواد - وأساس الطريق المسدود في الإطار العاطفي ، هو الفرق بين التطلع العقلي (الرومانسى) ، والتطلع الطبقي الصرف . لهذا تشابهت أمنية لمحبوب مع أمل حسنين «آه لو كان في وسع الإنسان أن يخلق حياته من جديد ، فيولد في أسرة جديدة وينشئ ماضياً جديداً ، وقد صدع صدره من الأعماق إحساس بالخزي أذابه دوياناً . وتسائل في نفسه لماذا يبدو المشائم الوحيد في هذه الأسرة : «أليس الدور الذي يلعبه الشيطان في هذه الدنيا أخطر من أدوار الملائكة مجتمعين ؟ » ثم سطلت على أعماقه نذر شر مستطير لا يدرى كنهه إلا وحسن يحمل جريحاً في حالة إغماء تام !! . الفنان ما يزال يركز الأصواء على حسن ، وما يزال يغمض إحدى عيني حسنين فما إن طرق أحد رجال الشرطة باب المنزل حتى كان القدر يقول شيئاً آخر . حقاً هرب حسن من النافذة ، ولكن الأمر لم يكن يخصه قط ، كان القدر هذه المرة كامناً في أعماق تلك الفتاة الفقيرة اللميمة التي دفعت عجلة أنهارها ومحاولتها ذات ليلة أن تتجاوز عقدة الكرامة مع ابن بقال . . . فظلت العجلة تدور وتدور ، تسحق الفقر مرة والرغبة الدفينة مرات ، حتى انتهت بها إلى بيت للدعارة في السكاكيني . ولم تكن هذه المرة من أجل الخبز ، وإنما لإشباع تلك الرغبة القاسية المعذبة التي تسميها الهوان في قطرات مريرة من اللذة والألم . كان ضابط القسم يزف النبأ إلى حسنين فأنصت إليه « وهو لا يزال يخلق في وجهه تمثلي عيناه بوجهه تارة فلا يرى سواه ، ويغيب عنهما أخرى فيسمع الصوت ولا يرى شيئاً ، وثالثة لا يرى إلا شفتين تتطبقان وتنفرجان فينتال من بينهما كلام هو الفزع واليأس والغربة ، وبين هذا وذاك ترمش عيناها في حركة عصبية فتلتقطان منظرأ غريباً هنا وهناك ، بندقية مثبتة في جدار أو صفقاً من البنادق أو محبرة ، وربما امتلأ أنفه برائحة دخان محبوس أو رائحة جلود غريبة ، ثم ينحل وعيه وهو يتراجع فجأة إلى ذكرى بعيدة لا صلة لها بالحاضر فيلوح لذاكرته منظر عطقة نصر الله وهو صبي يلعب حسين البلي . . . ضببطت في بيت ا . . . أى بيت ؟ . إن أحدنا فاقد العقل ولا شك ، ولكن من هو ؟ ينبغي أن أتحقق من أنى عاقل أو لا . . . » . كان يتوقع الكارثة من حسن ، فجاءت من نفيسة ، بل منهما

معاً ، من مأساة الخبز ومأساة الجنس ، وبينهما تقع مأساته هو ، مأساة الثورة العمياء التي تؤدي إلى طريق مسدود ، مأساة المعرفة التي دفع ثمنها غالباً فلم يعرف الطريق الحقيقي المفتوح إلى الثورة ، لم يره قط ، فحاول التسلق على كفى الطبقة العليا ، حاول أن يعقد معها معاملة صلح فكان طريقاً مسدوداً بكافة القوانين الموضوعية التي لم يعرف قط طريقه إلى الوعي بها والسيطرة عليها والثورة الحقيقية بواسطتها . مأساة الطريق المسدود الذي سلكه حنين هي مأساة المعرفة بحق ، مأساة تحتضنها من جهة مأساة الخبز ممثلة في حسن ومأساة الجنس من الجهة الأخرى ممثلة في نفيسة . وهو ما كان يتوقع قدوم الكارثة من ناحية نفيسة ، لأن طبيعة تكوينه الذاتي من طموح وتوثب وازدواج شخصية سدت عليه كافة منافذ المعرفة فلم يدر مطلقاً أن أزمة نفيسة لم تكن « الخياطة » فحسب بل كان تكوينها الذاتي لأصيل نفسه . قدرها من داخلها ، ودخلها أسهمت في صنعها أيد كثيرة . عند ما رآها ملقاة كجثة من العار « ود في تلك اللحظة لو يقتحم تجارب الكفر والقسوة والموت وتساءل في نفسه : ترى أين ينتهي الطريق ؟ ونهاية الطريق سبق له أن حددتها في تجربة سابقة أقل قسوة ، فقد قال بالحرف عند ما طرق البوليس بابه ذات يوم يسأل عن حسن : دعوني أقتل نفسي ما دمت لا أجد من أقتله . ورومها لم يقتل نفسه ولم يقتل أحداً آخر . أما الآن فالوضع مختلف . إن الشرف الذي كان يناقش حسن بشأنه لم يعد مادة للمناقشة ، بل أصبح مضموناً للكارثة . وعقدة الكرامة التي تزدوج شخصيته في محاولة تجاوزها بلغت من تضخمها حدّاً سد في وجهه الطريق تماماً .

أما نفيسة فلم يكن في رأسها شيء . كانت تعلم أن ما وراءها في الحياة أظلم من الموت . أثقلت الموم رأسها فانحنى على صدرها « كما ينحني رأس من سدت في وجهه منافذ النجاة تحت جدار منهار » . هانت عليها الحياة حقاً ، بالفعل لا بالقول ، هانت الهوان التي يجعل من الموت نجاة . لهذا وافقت على الفور أن تموت . لم تفاجأ باقتراح حنين بأن تختفي نهائياً من الحياة . ورمقت الموت الذي تهب الأرض إليه باستسلام كأنه التخدير « هذه هي النهاية الوحيدة . . لا داعي للتفكير . . إلى مية » ، إن حنين في نهاية الطريق المسدود ونفيسة تحت الجدار المنهار يلتقيان على حافة هاوية واحدة . إنه لقاء التكوين الثوري المنحرف بلذوة الصرع الجبار مع



المدر كان يسوق نفيسة إلى الموت وكأنه يسوق هوان الفقر وذلك الكرامة وشقرة الطموح وتعمامة التطلع إلى أعلى . . . فما كاد النيل يتلج صرختها أمام الموت - آخر مظاهر الحياة - حتى كان يفكر في مصيره هو تفكيراً ينسجم مع نهاية الطريق المسدود : الانتحار . رأى الماضي عملاقاً ضخماً متجسداً فيه هو ، فتساءل بياس ، لماذا هذا كله ؟ إنه سؤال يوبى به الفنان إلى أعماق أبعاد المأساة ، لهذا يجيب حسنين بلا وعي تقريباً « في طبيعتنا خطأ جوهرى لا أدريه » . . وعندما تواجه عيناه جثة أخته على الشاطئ ينطق وجهها الأزرق بالعدم اللانهائى يوحز الفنان مأساة العجز البشرى أمام قدره ، مأساة الخطيئة والفداء والغفران . كما يوحز مأساة الخبز والجنس والمعرفة كمجوهر للمأساة المصرية ، مأساة الحرية ، فيتم حسنين وعيناه عالقتان بلون العلم - وهنا بالتحديد انتحر حسنين لاعد ما ارتفع السور - « قضى على ، كنا جميعاً فريسة للشقاء فما كان لأحدنا أن يعين الشقاء على أخيه . ماذا فعلت ؟ إنه اليأس الذى فعل ، ولكنى قضيت عليها بالعقاب الصارم . أى حق اتخذت لنفسى ؟! أحق أنى التائر لشرف أستاذنا ؟ إلى شر الأسرة جميعاً ، حقيقة يعرفها الجميع ، إذا كانت الدنيا قبيحة فنفسى أقبح ما فيها . ما وجدت فى نفسى يوماً إلا تمنيات الدمار لمن حولى فكيف أبحث لنفسى أن أكون قاضياً وأنا على رأس المجرمين ! . . لقد قضى على » . هنا انتحر حسنين ، وهنا تحرر حسنين ! فلأول مرة يتعزى هكلنا أمام نفسه ، ولكن بعد أن دفع الثمن من مسيره الذى لا يتعرج إلى نهاية طريق مسدود فى وجه ثورته . لأن هذه الثورة منذ البداية كانت عمياء عن الطريق الصحيح للتغيير الاجتماعى . لهذا كان الطريق المسدود هو قدر حسنين كما كان الطريق القصير قدر حميدة . . بمعنى أنه كان مرسوماً بدقة فى أعماقه التى صارت بتكوينها المنحرف ، التكوين الاجتماعى السيئ والنظام الشامل الأكثر سوءاً فكانت البداية هى مأساة النهاية .

\*\*\*

انتهى نجيب محفوظ من كتابة « بداية ونهاية » عام ١٩٣٤ وكان قد بدأها قبل ذلك بعام واحد . . . ومعنى ذلك أنه كان يمتلك مسافة موضوعية بينه وبين أحداث الرواية تكفل له رؤية أكثر عمقاً . خاصة وأن الزمن الروائى الذى بنى عليه القصة هو ثلاث سنوات كاملة منذ معاهدة ١٩٣٦ إلى ما قبل الحرب مباشرة .

وهي مرحلة لها دلالتها بالنسبة لتاريخ مصر الحديث ، إذ المتوقع أن تكون مرحلة استراتيجية جديدة في الكفاح ضد الاستعمار ، فأقبلت لإرهاصات الحرب مع رواسب الأزمة الاقتصادية الشاملة للعالم الرأسمالي وجعلت منها مرحلة مليئة بالخوف والوفدة . فإذا اختار الفنان البداية من اتفاقية التحالف مع الإنجليز ، والنهاية من الحافة السابقة على الحرب . . فإن ذلك يعنى أن مجموعة القضايا التي تناولها بالتعبير الفني هي قضايا « المجتمع » المصرى أحد وجوه المأساة المصرية . فبالرغم من أن ضائع القاهرة الحديد ومضطهد خان الخليلي والطريق القصير في زقاق المدق والطريق المسدود في بداية ونهاية .. كلها تعبيرات مختلفة عن الشخصية المصرية إلا أنها في نفس الوقت تعبيرات « اجتماعية » لأنها تجسيد عفى لمعظم الخصائص المصرية على الصعيد الاجتماعي . فهي تشكل رقعة النسيج الغالبة على تكوين البرجوازية الصغيرة المصرية منذ نشأتها ، والبرجوازية الصغيرة في بلادنا تمثل رقعة النسيج الغالبة على كيان المجتمع المصرى .

والارتباط الملحمى بين القمص الأربع ينبع من تصور الفنان لطبيعة المأساة ، فالضائع والمضطهد كلاهما يمثل الخيط السائد على النسيج البشرى في تلك الشريحة الاجتماعية ولحظتها التاريخية ويثبها الحضارية ، وكلاهما يدرك أن مأساته هي القمص الحديدى الذى وضع فيه وشارك بنفسه في هذا الوضع . فهو يخاف أشد الخوف « السقوط إلى حضيض الطبقة العاملة » ويعلم حق العلم أن عنقه يرققه الضنى في التطلع إلى أعلى . إنه « معلق » في الهواء على السلم الطبقي للمجتمع . فيه الجانب الثورى لارتباطه — رغمًا عنه — بالكادحين ، وفيه الجانب الرجعى لرغبته الأيديولوجية في التسلق إلى المستغلين . وهو بين هؤلاء وأولئك يدرك بصورة تراجمية حادة أنه في أزمة مصيرية بالغة العنف ، يحاول أن يتجاوزها عبر الطريق القصير فيهرب في بر لا قرار لها ، ويحاول ثانية عبر الطريق المسدود فيفاجأ بالنهاية القاسية . هذه خريطة فنية إذن أجاد الفنان تخطيطها في المستوى الاجتماعي ، غير أن التخطيط لا يكتمل إلا في مستوى آخر هو الفرد . أى أن الأمر يعوزه الانتقال من قضايا المجتمع المصرى إلى قضايا الشخصية المصرية ، ليحصل في النهاية على مقومات المأساة في مصر من كافة الزوايا . والشخصية المصرية في رواية « السراب » — التي كتبها فيما بين ١٩٤٣ و ١٩٤٤ — هي تنمة طبيعية للحلقات السابقة من ملحمة

السقوط والانهيار ، لالكونها تمثل رؤية الفنان للمأساة من خلال الفرد فحسب ، بل لأن الضائع والمضطهد كلاهما في محاولة تجاوز المأساة عبر الطريق القصير أو الطريق المسدود ، فوجئ بأن نهاية أى من الطريقتين هي السراب . فجاء الفنان ولتقط هذا المعنى الكلي وحاول تعمقه من خلال الجزئى - الفرد ، حسب منهجه في التعبير الفني الذى يعتمد أساساً على التناقضات ، مهما تكافأت أو تعادلت . بل ربما كان التعادل والتكافؤ الصارم بين التناقضات هو التجسيد الجوهرى لمعنى المأساة الذى ينبثق من كون هذا المنطق الصارم يؤدى في النهاية إلى التناقض الحاد .

ولحق أنه إذا كانت زقاق الملق قد رفعت أحداث وشخصيات القاهرة الجديدة وخان الخليلي من المستوى الواقعي المباشر إلى المستوى الرمزي الشامل للإنسانية كلها - فأصبح محجوب رمزاً للضياع الإنساني في هذا الكون كما أصبح أحمد عاكف رمزاً لاضطهاد الإنسان عموماً في هذا العالم -- وإذا كانت بداية ونهاية قد أحاطت للمأساة كلها بنراعيها انطلاقاً من المستوى المفرط في المحلية والمباشرة وانطلاقاً من نقطة زمنية سابقة على الحرب... فإن السراب قادمة لتؤكد تلك المعاني الكلية المطلقة التجريد من خلال جزئيات الواقع النسبي . ويبدو أن نجيب محفوظ كان يكشف دوماً أن إنسان البرجوازية الصغيرة هو النمط الإنساني الصالح لتمثيل مستويات المجتمع البشرى متدرجاً من مقهى صغير بزقاق مجهول إلى العالم أجمع . فهو يرى أن مأساة البرجوازية الصغيرة المصرية تؤهلها لأن تمثل مأساة مصر بأكملها ، لا لأنها تشكل الغالبية العديدة من السكان ، بل لأنها بحكم نشأتها وتاريخها وتكوينها قد امتزجت في دماغها أغلب العناصر المأساوية في حياة الشعب المصرى يتلرج نجيب محفوظ من تنصيب البرجوازية الصغيرة ممثلاً للمأساة المصرية إلى محاولة تنصيبها ممثلاً للمأساة البشرية . . ذلك أن الضائع والمضطهد والطريق القصير والطريق المسدود والسراب هي العناصر الأسامية في عالم اليوم (وإذ كانت هذه العناصر قد تركزت في الحياة المصرية ، فلأن مأساة الحرية - في الحبس والجنس والمهركة - كانت قد تركزت في تاريخنا الحضارى الطويل تركيزاً شديداً ) .

من هنا ننظر إلى قصة السراب على أنها حلقة النهاية في ملحمة السقوط والانهيار . تجسد المستوى القردى الشديد القردية للمأساة المصرية ، وتمثل الجانب الإنساني

العام الشديد العمومية للمأساة البشرية في آن واحد معاً، ولا كانت هذه القصة تعتمد أساساً على عقدة أوديب فسوف أعتمد بدورى بصورة رئيسية على كتاب «أوديب : الأسطورة والعقدة» — للعالم الأمريكى باتريك ملاهى — فى محاولة اكتشاف العناصر الأوديبية فى السراب .

كتب الفنان هذه القصة بضمير المتكلم ، وكانت المرة الأولى فى تاريخه الفنى أن يتبع لإحدى الشخصيات من الداخل بهذه العدسة الميكروسكوبية : عدسة الذات حين تخطو إلى نفسها فى حالة عراء كامل من الأغشية الاجتماعية المرهقة للصلب . نلتقى به « كامل رؤية لاذ » إذًا فى تلك اللحظة القلدة من تاريخ الفرد ، نتجول معه فى رحلة اكتشاف عميقة الأغوار ، ليس معنا دليل سوى هذه الكلمات : كنت أحياناً على حافة عالم الجنون ، وهكذا فقدت كل شيء ، ووجدت نفسى فى خلاء مظلم مخيف . كانت أسمى وحياتى شيئاً واحداً ، وقد ختمت حياة أسمى فى هذه الدنيا ، ولكنها لا تزال كامنة فى أعماق حياتى ، مستمرة باستمرارها ، ولم أعرف أن لى أباً إلا بلسان أسمى ، وحديثها المفعم مرارة وحزنًا ، فنمت كراهيتى له على الأيام . يجب أن نضيف صفة ثانية إلى ضمير المتكلم ، هى « الماضى » . الماضى يخلق مسافة موضوعية بين الشخصية والحدث . هذا التناقض بين ذاتية التجربة وموضوعية الرؤية هو العمود الفقرى للرواية ، هو السبب الرئيسى الذى تحول بالطبيعة الفنية للقصة من المونولوج الداخلى إلى الذكريات .

لن ننسى هذه النقطة ونحن نتابع المجرى الداخلى للشخصية الرئيسية، فالماضى والذكريات ليسا أداة تعبيرية فحسب، وإنما يشكلان عنصراً هاماً من عناصر المأساة «إلى شديد الحنين إلى الماضى ، وقد بت فى هذه الفترة الأخيرة أشد ما أكرن حينئذٍ إليه ، ولعل ذلك منى ليس إلا توقفاً صريحاً إلى الطفولة . وإلى لأدرك ما فى هذا الحنين والتوق من خطورة هى سرداى الأصيل فى الحياة » . . . ويحسن بنا أن نتوقف عند هذا الحد لنستمع إلى فرويد ، وهو يقول إن الطفل يعبر عن رضاه عند ما يكون الأب غائباً أو مسافراً ، وكثيراً ما يعبر الصبى عن عواطفه بكلمات ووعد بأنه سوف يتزوج أمه « فهو يعتبرها ملكاً خاصاً به » . وعند ما يكون الحب للأُم فى هذا الطور المبكر شديداً ، يغار الولد من الأب ويعتبره منافساً له . إلا أن الأم

في هذا الوقت ليست ذات أهمية كبرى من ناحية جنسية للولد ، ولكنها ما تزال الشخص الذي يحبه ويرعاه ويوفر الغذاء له « كذلك فهو مصدر سرور له » ، بالإضافة إلى أنه ليس بالإمكان اجتياز جميع الأطوار الطبيعية والتغلب عليها حسب سنة النمو ، فقد يبقى — على ما يبدو — جزء من كل حافز جنسي ، متوقفاً في طور مبكر من أطوار التطور ، وهذا التوقف يدعى التثبيت Fixation .

التوقف عند إحدى مراحل الطفولة ، هو الإطار العام الشامل للأساسة كاهل رؤية .. الطفولة التي قضاهما في أحضان أمه على القراش ، وفي الحمام ، وفي كل مكان حتى باتت إمكانية مفارقتها لها وهما من الأوهام ، وأصبح الخوف جوهرأ أصيلاً في نفسه تدور حوله حياته كلها « إن الخوف كان أعمق في حياتي من هذه الأشياء التي يتمثل لي فيها ، لقد استطال ظله الكثيف حتى أظل الماضي والحاضر والمستقبل ، واليقظة والنوم ، وأسلوب الحياة وفلسفتها ، والصحة والمرض ، والسلب ، والكراهية ، فلم يترك شيئاً خالصاً » . من الطبيعي بعدئذ أن الخوف يتراكم شيئاً فشيئاً لينسر في النهاية «العجز» .. ويأخذ العجز كافة الصور الفردية والاجتماعية متلججاً من الانطواء عن صداقات الصبا ، إلى الانزواء في مظاهر الأنوثة كالصمت والحجل ( بل وارتداء الثياب الأثوية وإطالة الشعر أحياناً ) إلى العجز عن المشاركة في أي عمل إيجابي كاللحباب إلى المدرسة أو الاعتماد على النفس في أعمال صغيرة تافهة ، إلى العجز الجنسي في النهاية . والعجز الأكبر هو الإيماءة التي يرمز إليها الفنان من أعماق هذا البناء التراجيدي للسراب . العجز هو الموت ، والعالم هو السجن ، والوجود هو اللاهية . هكلنا يسأل كامل أمه .

« — سنموت جميعاً ؟ ! »

فساءها السؤال ، وحاولت أن تلهيني عنه ، ولكنني وقفت عنده لا أنزحزح .

فقال :

« — بعد عمر طويل إن شاء الله .. »

فرفقتها بإشفاق وسألها مرة أخرى :

« — وأنت يا أماء ؟ »

فقال لي وهي تداري ابتسامة :

— طبعاً سأموت يوماً ما .

فوقع قبلاً من نفسى موقعاً أليماً وهتفت بها :

— كلا . . . كلا . . . لن نَمُوتَ أبداً .

بهذه المقلمة التهديدية ينفذ بنا الفنان — مع كامل رؤية لاذ — إلى أدغال العالم السراب . . وهو يتخير « التجربة الإنسانية » محوراً فنياً لاصطدام هذه الشخصية بالعالم الخارجي . أى أن التفاعل والصراع بين كامل والمجتمع يتم من خلال مجموعة هامة من التجارب، تنصهر بواسطتها مكونات أعماقه وتنكشف لنا محتويات رمزيته ، ويتبين أخيراً أن توقفه الداخلى (التثبيت) عند إحدى مراحل تطوره ، وخوفه وعجزه ، هى العناصر الرئيسية فى بلورة جوهر « الحرية » ومعنى « الموت » إذا تلازما فى كيان أزمة الفرد مع المجتمع من ناحية ، ومع الوجود من ناحية أخرى . والفنان يئى لنا بأن السراب هو النتيجة النهائية للأساء الحرية والموت معاً ، وليست عقدة أوديب إلا الهيكل الرمزي لهذه الخاتمة ، أو هذا المصعب الذى يجرى إليه الضائيم والمضطهد، كما يؤدى إليه الطريق القصير والطريق المسدود على السواء .

قبل أن ندخل إلى قلب العالم السراب مع تجارب كامل رؤية لاذ ، ينبغى أن نستعيد كلمات يونج حول الشخصية . فالواقع أن يونج يستخدم كلمة « شخص » للدلالة على الدور الذى يلعبه المرء فى الحياة . وهذه الصورة ليست حقيقية لأنها لا تمثل الإنسان كما هو فى جوهره . لذلك فهى غير فردية وغير مقتصرة على الشخص بالمعنى الصحيح بل هى بديل عن الفردية ، والشخص حسب تعريف يونج هو فى الحقيقة شريحة Slice من النفس الجماعية . سوف يعطينا هذا التفسير فى التعرف على نوع الازدواجية فى شخصية السراب . إن تجربته الأولى مع الحياة كانت الطفولة المتروكة إلى الحرية ، فقد انسل من الشقة هارباً ليلعب مع أترابه الصغار غير مبال بصوت أمه فى غمرة فرحته الشديدة وهو يأخذ مكانه فى حلقة اللعب . إلى أن نشب خلاف بينه وبين الصبية فأنهالوا عليه ضرباً ثم جاء البواب فقلعه إلى أمه يكاد يكون فاقد الوعي . أما هى فقالت له بعنف « إن الله يفر كل شئ » إلا من يعاند أمه . وأما هو فقد كان يختزن فى أعماقه شيئاً آخر فقال « آلمنى مزيمى

أمامها أضعاف ما ألمنى الضرب». وحدثت التجربة الثانية في ظروف مشابهة حين قدم للإيم ذات يوم خالته وأبنائها، فألقى بنفسه في أحضان اللعب بشراقة ونهم، وأخيراً حان يوم الوداع فقالت له أمه: «عد إلى كما كنت لا تفارقي ولا أفارئك». ومنذ ذلك الوقت راح يقلدها إذا صلت «ولعلها وجدت الفرصة مناسبة فضمت تلقني مبادئ الدين كما تعرفه. عرفت الدين مبتدئاً بالجنة والنار، فانضافت إلى معجم مخاوف كلمات جديدة». وأدت هذه الحال لأن يتأخر إلى من السابعة دون أن يتعلم حرفاً أو يلتحق بمدرسة. وأقبلت اللحظة الحاسمة أو التجربة الثالثة التي اضططر فيها جده لأن يدفعه إلى أبوابها. فوقف ينظر إلى التلاميذ في الفناء «بحوف» وطار خياله إلى البيت فتمثلت له أمه وحيدة وتساءل: ترى هل نسيني؟! ثم قرر أن يكون ذلك اليوم الأول والأخير. ولم يكد يصل إلى البيت حتى انفجر باكياً وهو يتم بين ذراعي أمه «لن أبتعد عنك ما حييت» غير أن جده لم يوافق قط على هذا التذليل فعاد به إلى المدرسة ليخطئ مرة أخرى وهو ينادى المدرس قائلاً «يا نينة» بدلاً من أن يناديه «يا أفندي». ومنذ تلك اللحظة كانت حياته المدرسية «شقاء كلها» حتى أنه لم يعرف صديقاً طوال عمره. ويوماً قرئت عليه في حصص الدين هذه الآية «فإذا جاءت الصاخة»، يوم يفر المرء من أخيه وأمه وأبيه... إلخ، فزلازله هذه الكلمات «وكانت أولى نذيري عن مأساة الحياة». وربما كانت هذه التجارب الثلاث بمثابة التحديد الفنى لعلاقة «أوديب» بالعالم، وهى علاقة رمزية إلى حد ما. فيقول رانك: إن فقدان البصر - عند أوديب - يمثل رجوعاً إلى ظلمة رحم الأم، واختفاؤه الهائى يعبر مرة أخرى عن نفس الرغبة المتجهة نحو العودة إلى داخل الأرض الأم. إن أوديب المصرى عند نجيب محفوظ لا يفقد البصر العيى، ولكنه يفقد البصيرة الداخلية فيصاب بالعجز الكلى وللشلل التام. إن تجربته الرابعة - وهى الأولى بصورة ما - كانت هروب شقيقته مع رجل تزوجها في مدينة أخرى وأنجب منها طفلة. فهو يسأل: لماذا هربت من أمى إلى رجل غريب؟ ولا يجيبه أحد إجابة شافية، كان يعلم أن أباه - منذ طلق أمه - يعيش مع ابنه الأكبر وابنته الأخرى في دنيا من النحول، في عالم محكم الغلق بالثراء والخمر... ولكنه لم يلد لماذا هربت أخته مع رجل غريب ولم تحضر للإيم عند جده وأمه، لقد عرف الجواب في تجربة قاسية مريرة لوثت حياته كلها بظلال قدرية صارمة:

« جاءني العون من حيث لا أدري ، فتطوعت الخادمة لإمالة الثام عما حير خيالي وألمبه . كانت تكبرني بأعوام ، وكانت دميعة قبيحة . . صارتني مرة بأنها تعلم أموراً خليقة بأن تعرف . وانجذبت إليها على قبحها في اهتمام وسرور ، وواجهت التجربة بلذة وسذاجة » . ومن الطبيعي أن تضبطهما الأم بعدئذ فتطرد الخادمة حقاً من البيت ، على أنها لم تنجح مطلقاً في طردها من مكان أكثر خطورة من كيان كامل وأعماقه . من هذه اللحظة تصبح الخادمة الدميعة بديلاً لاشعورياً للألم : البديل عن الخوف والعجز والطفولة المتوقفة عن النمو . فإذا سمع رجلاً ما تقدم إلى جده ليخطب أمه تصور ما حدث لشقيقته وما حدث بينه وبين الخادمة ، وارثي في أحضانها وهي ترفض الزوج الجديد « لن أفارقك ما حييت » . ومن ثم كان يوماً تاريخياً حين اكتشف بنفسه الاستمناء الداني « فقصيت وحدتي في لذة جنونية » . إلا أن عشق اللامعة والقدارة ظل سره — أو داءه — الدفين « إذا طالعت وجهاً ناضراً مشرقاً يقطر نوراً وبهاء ملكني الإعجاب وبردت حيوانتي . . وإذا صادفني وجه دميم ذو وصة وعافية أثارني وتملكني ، واتخذته زاداً لأحلام الرحلة وعيها » . كان الحلم هو البديل الأسطوري للواقع المقتال ، كان السراب منذ البداية هو القدر الوحيد . كان يمتكث في الفصل غائباً عما حوله ، وخياله يصنع المعجزات ، يحارب ويقتل ويقهر ، يمتطي متون الجياد ويعتلي الطائرات ويقتحم الحصون ويستأثر بالحسان وينكل بالتلاميذ تنكيلاً مروعاً ولم تقف أحلامه عند حدود الأرض ، فارتفعت إلى ألوية السماء « وكان لإيماني قديماً راسخاً يعمر قلبي وروحي بحب الله وخوفه معاً . وقد أدبت الفرائض في سن مبكرة أخذاً عن أمي ومحاكاة لها . ولما أوجلت لي للثق الخفية شعوراً بالذنب لم يكن لي به عهد قرى شعوري الديني ، ولقحت لإيماني لفة حارة إلى الله ورحمته فاحتمت صلاتي مرة حتى بسطت يدي مستغفراً . بيد أن أشواق لم تقف عند حد ، واقتلبت طلعة لمعرفة الله وتغيت من صميم فؤادي لو كان أتاح لعبيده رؤيته وشهود جلاله الذي يحيط بكل شيء ويوجد في كل مكان . وسألت أمي يوماً :

— أين يوجد الله ؟

فأجابني بهيئة :

— إنه تعالى في كل مكان .



فرزوت إليها بطرف حائر ، وتساءلت في خوف :

— وفي هذه الحجرة ؟

فقالت بلهجة تم عن الاستكار :

— طبعاً استغفره على سؤالك هذا .

واستغفرته من أعماق قلبي ، ونظرت فيما حولي بحيرة وخوف .. وشق على النزاع المتواصل فأنتهى بي إلى التفكير الجدى في الانتحار .. وجلدنى لأول مرة ألقي على الحياة نظرة عامة شاملة متأثراً خيط الحياة من البداية إلى النهاية ، حتى لم أعد أرى منها إلا البداية والنهاية متعامياً عما بين هذا وذاك . ميلاد وموت هذه هي الحياة ! .. وقد فات الميلاد فلم يبق إلا الموت . سأموت وينتهى كل شيء كأن لم يكن ، ففيم تحمل هذا العناء ؟ » .

هذا النص يدل على بغير عناء على رمزية جميع الأحداث : فالتوقف أو ( التثبيت ) عند الطفولة ، فالتخوف ، فالعجز ، فالافتناع بعيشة الوجود ، تتخذ من مركب أوديب نقطة انطلاق لها إلى تجسيد العالم — السراب ، في شخصية تراجيدية محددة الأبعاد . ويقول رانك : إن المأساة الروائية حين ترمز إلى الأم وعقوبات البطل الأسطوري بسبب إثمه المحزن ، تم في صورة مختلفة للرجية الأصلية المكبوتة . وفي فن المأساة حيث يتخذ الكائن البشرى الحى نفسه كهدف له ، تعيش الصفة البدائية الخفية للرجية الأصلية المكبوتة كإثم محزن في شكل مخفف ، ويستطيع كل فرد بشرى متفرج أن يعيد تمثيل هذا الإثم عن طريق العودة إلى اختياره بصورة مستمرة . ويستطرد رانك : لقد نتجت الثقافة المصرية بفاعلية ثلاثة عوامل يمكن إرجاعها إلى المحاولة الأولى لكبت الموقف الإيجابي حيال الأم الذى يبدو في نظر العالم الاسوى أنه أدى إلى تقدير جنس سام للأم الأصلية . أما الفكرة المسيحية الخاصة بالإثم التى لا تزال نعيش تحت سيطرتها كما نعيش تحت سيطرة فكرة الخطيئة اليهودية ، فهى رد فعل لميلو إرادة الإنسان الإيجابية الخلاقة ، وإلى رغبته الجريئة في أن يصبح لبس فقط عالماً بكل شيء كالإله ، بل أن يصبح الله نفسه ، إن معرفة النفس تؤدى في النهاية إلى وعيا الدائم بناتها .

نجيب محفوظ يصوغ إذن العالم - السراب في شخصية تراجيدية مزدوجة ،  
إلا أن ازدواجها عنا لا يتفق مع الدلالة الاجتماعية للتعبير . كما أن ازدواجية  
السراب هي التقيض المقابل لانقسام الشخصية في البطل التراجيلى . فهي خاصة  
بالفرد من غير أن يرتدى أقنعة اجتماعية ، ولكنها أيضاً لا تخص الفرد من الداخل  
حيث يقتصر الصراع على نقائص النفس البشرية . وإنما يدور الصراع في كامل رؤية  
بين الفرد والشخصية ، بين الفرد والنموذج ، بين الذات والحرية . . لذلك  
كان « انعدام الثقة بالنفس » مظهراً للغلاف الذى يحوط فردية كامل برعاية الأم  
وتدليلها وتنميتها ثمار الخوف والعجز في أعماقه ، ومساهمتها الفعالة في ( تثبيت )  
إنسانيته عند مرحلة الطفولة . لهذا كان التفكير الجلى في الانتحار والاقتناع  
بلا جدوى الحياة من نتائج الانشطار المأساوى بين الفرد والشخصية في التكوين  
الذاتى لكامل رؤية . قصراعه الدائم للتحرر من أغلال أمه لم يكن سوى الصراع  
الأكبر بين الذات والحرية . . . ومن هنا كانت المعرفة أو الوعي بالذات والعالم ،  
هى المحور الدراى للمأساة ، بينما كان الجنس والخير إطاراً رمزياً للأحداث .  
أى أن الوضع الأوديبى - كما يدعو رانك العلاقة بين الابن والأب والأم -  
هو المادة الخام التى صاغها الفنان على نحو جديد متفرد . ولقد حاول كامل أن  
ينتحر بالفعل ، كما أنه التى بوالده لأول مرة - برفقة جده - في محاولة يائسة  
لأن يقوم بإعالته ، وذهب إلى المدرسة الثانوية « فداخلى إحساس بالحرية لم يداخلى  
من قبل » . . وتوالت عليه التجارب فلم يظفر من الحياة بصديق كما لم يظفر في  
حياته بالثقة في النفس ، وبالتالي لم ينل ما يتوق إليه من حرية . وانتهت المرحلة  
الأولى من العمر مع حصوله على البكالوريا ، انتهى الفنان من تحديد الجلود  
التاريخية للمأساة . . ساعده على هذا التشبع التاريخى أنه لم يسلك قط طريقة  
المؤولوج الداخلى بالرغم من استخدامه لضمير المتكلم . . لقد أتاح لنا أن نغوص  
في أعماق الشخصية في إطارها الموضوعى بالرغم من ذاتية التجربة . ولذلك  
كانت هناك المسافة الدائمة بين الماضى والحاضر، فارتدت القصة ثوب الذكريات  
المدعمة ببناء منطقي يرتب الأحداث وفق العمود الفقري للمأساة ترتيباً محكماً .  
وما تلمسناه بين الحين والآخر من ثغرات لا منطقية ، فلإنها لا تخرج عن كونها  
من منطق الأقدار . وهو العنصر التراجيلى الذى لا يستغنى عنه نجيب محفوظ في  
تبويب الأحداث . فهو ما يزال يعتمد على التناقضات المتصارعة في جزئيات

التجربة من جهة ، وبين مجموعة التجارب من جهة أخرى . من هنا يروى لنا « السراب » بضمير المتكلم في صياغة ذهنية منطقية بعيدة عن المونولوج الداخلي ، فتجتمع لنا على صعيد واحد موضوعية الرؤية وذاتية التجربة . كذلك فهو لا يضع السراب في إطار تاريخي محدد ، ومع هذا يتبع منهج التقسيم الزمني للرواية إلى مراحل هي نتاج تقسيم مفصل إلى تجارب . . وهكذا ، فإننا نلتقي في تلك المرحلة الأولى بالجدور التاريخية للمأساة ، ونظل — هذه الجدور — على طول الرواية جزءاً لا يتفصل عن لوحة التجربة ككل ، فإذا بها جذور وفروع في نفس الوقت ، هي المقدمات والنتائج في آن واحد . أى أن بذرة المأساة هي المأساة بعينها .

تبدأ المرحلة الثانية لتدخل مباشرة إلى جوهر المأساة ، إلى قلب العالم السراب ، فإذا كانت الجدور في المرحلة الأولى تقول: إن الخادمة الدميعة هي البديل اللاشعوري للأُم ، هي البديل عن الخوف والعجز والطفولة المتوقفة عن النمو ، وإذا كان الحلم هو البديل الأسطوري للواقع المتناهي ، فإن السراب — منذ البداية — هو القدر الوحيد . على سلم الترام في طريقه إلى العمل ، بعد أن فشل في كلية الحقوق وتوظف بالبيكاوريا في إحدى المصالح الحكومية ، التقي بعنصر الخلل في الوضع الأدبي . التقي بفتاة لا علاقة لها بفتيات أحلامه ، فتاة صيغت على نسق من نقائص الدمامة . وأحس ارتياحاً عميقاً في لقائه بها « ما أحوجني إلى رفيقة لحياتي في مثل كمالها » وبدأ خياله النشيط يصورها له في رداء طويل تحوط بها هالة من الوقار والاحتشام ، وتواصلت أيام دون أن يفصح عن رغبته ، « وأحرقني الرغبة في إثبات وجودي ، ولكن شدني عجزى إلى موقفي لا أتعدها » . وأقبل على تجربة الحياة الكبرى مزوداً بهذه الباقة التي لا تنفد من التناقضات بين الحلم والواقع ، بين الحبيبة والأُم ، بين صورة الحب وصورة الجنس ، بين الجمال والدمامة ، وأخيراً بينه وبين هذه كلها . وهي تناقضات تعيش في داخله ضمن دائرة محكمة من القدر الصارم . فهو يمارس عاداته ذات « اللذة الجهنمية » وينام في حضن أمه ، ويتوق إلى طيف حبيبته ، ويعيش مع أحلام شيطانية لا تهدأ . . في وقت واحد .

الفتان حريص على أن يعطي حلم اليقظة في حياة كامل دوراً هاماً ، فاليقظة وأحلامها هي المرأة الوحيدة لازدواجية الشخصية في العالم السراب ، وهي الصدى

الوحيد للصراع بين الذات والعالم ، بين الإنسان والحرية . لهذا كان الزواج في أحلام اليقظة جنة وكانت الأم في عداد الأموات . ومن هنا يأتي دور الخمر في حياة كل شخصية مزدوجة ، وكلم بالأولى في العالم السراب .

لقد شرب الكأس حتى الثمالة ، وعرف الطريق إلى أوكار الدعارة . وعاد إلى البيت مهيبض الجناح « بمضى الشعور بالهزيمة والإخفاق والخيبة . لم أكن أتصور أن يتمخض الحلم المرموق عن هذه البشاعة الفظيعة » . ولكنه لم ينس نشوة الخمر فأفس منها رفيقاً طيباً للوحدة والقراع الرهيب معاً . وهنا تبدأ المرحلة الثانية من المأساة فعلاً ، بداية التركيز على الجانب الاقتصادي ونشأة أسرة برجوازية صغيرة . . إذ مات الجد و « لست أعلم شيئاً على الإطلاق عن الكفاح الذي يشقى به الناس في سبيل الحياة » ومن ثم كانت مرارة الخيبة وراء كل أمل جديد وتجربة جديدة . ولا يتورط الفنان في البقاء على سطح التجربة حيث تطفو المشكلات الاقتصادية والاجتماعية ، وإنما يظل في باطن التجربة يتحسس الملامح النفسية للتحويل الاجتماعي . يتذكر كامل أن أباه انتظر على مضض موت أبيه ، وكيف ساقه الجزع إلى الشروع في الجريمة التي قضت عليه بالحرمان من ثروة واسعة ، والآن هو يعاني نفس المشاعر التي عاناها أبوه قبل ثلاثين عاماً « ولعله لو كان لي بعض قوته لسلك الطريق الذي سلك » وداخله مسخط شامل على الوجود كله . هكذا كانت الأحلام والخمر هي الزاد الوحيد لحياة جناحها العجز والفقر . فراح يتصور ما ينبغي أن تمضي إليه قصة حبه ، وما يجب أن يكون عليه المجتمع من قيم : الغريب في الأمر أن المقامرین جميعاً يخسرون ولا أدرى من يربح إذًا . الظاهر أن الله خلق ثروة محدودة واحدة ، لا يتغير مقدارها ، ويتغير حظ الناس منها وإلا فلماذا لا يثرى الناس جميعاً . لو أحب الناس جميعاً الخمر كما أحبها واستهانوا بالمال ، لأمكن حل مشكلة الدنيا بكلمة واحدة ، إن قيمة المرء الحقيقية فيما يعمل من شر ، كيف أصدق أن إلهاً عظيماً سبحانه يحرق مخلوقاً مثلي لأنه يشرب الخمر . وقد أسهم الأب بقدر مساو لنصيب الأم في صنع المأساة . لا لأنه لم يوافق أن يعطى ابنه ملياً كى يتزوج من حبيبته ، بل لأن قوله « الزواج شيء سخيف لم أحتمله أكثر من ليلة واحدة » كان كإصبع الديناميت الذي فجر في أعماق الشخصية ما كان راقداً فيها يشبه السبات .

يقول رانك إنه لذلك يجب التمييز بين الرغبة الجنسية المحرمة وبين الأفكار التي يكونها الولد عن الأب. فالأولى هي رمز الخلود القردى الذي يثبت به المرء كي يتخلص من إكراه الخلود العرقى فى الجنس وفى نفس الوقت يحى القرد نفسه من قبول دور الأب الجديد. ويرجم نجيب محفوظ هذه الكلمات فى السراب بأن ينطق كأمل فى وحشية غريبة عليه « موته وحده يبلده أن يغير وجه حياته ، أجل لا أمل ألبتة إلا فى موته » ويبدأ حلم اليقظة دوره ، فلا يكون ثمة وجود للأب ولا للأُم . أما هو فقد تحول إلى دمية تسير بقوة اللبقة الأولى « وكأنى لست من هذا المجتمع فلا أدري شيئاً عن آماله وآلامه ، قاداته وزعمائه ، أحزابه وهيئاته ، ولكم طوقت أذننى أحاديث الموظفين عن الأزمة الاقتصادية وهبوط أسعار القطن وتغيير المستور فلم أكن أفقه لها معنى أو أجد لها فى نفسى صدق . لا وطن لى ولا مجتمع ، لا لأنى أسبق الوطنية ولكن لأنى لم أدركها بعد . ولعلى أشعر أحياناً بأنى أحب الناس جميعاً ، الناس كشئ معنوى عام . ولكن ما كان أحد من هؤلاء الناس — إذا اتصلت أسبابه بأسبابى — إلا ليثير فى نفسى الجفاء والنفور ، وحتى لإيمانى العميق لم يستطع أن يستغنى من هذه الوحشة الخفية . فضلاً عن أنه أثقل ضميرى بالقلق والتأنيب ، وأوسعنى إحساساً حاداً بالخطيئة من جراء العادة المحزنة التى استبدت بى . . . لذلك كان إذا جاء يوم الأحلام انطلقت إلى حانق بسوق الخضار لا ألقى على شئ ، وطلبت الدورق الجهنمى الذى لم يعد لى من عزاء سواه . هكذا ذاق لذة اليأس فى سرور هذيانى غريب ، وهو يخطو فى طريق الزواج الخطوة الأولى ، فقد تلاشى — مؤقتاً — شبح الأم فى كنوس الخمر وأحلام اليقظة وموت الأب ، وتصور أنه أزاح — إلى الأبد — أضخم سد اعترض حياته ، ونخل إليه أنه تحول إلى عملاق جبار يخزله الموت نفسه صريعاً بضربة واحدة . وأصبح حلمه الوحيد هو « الجزيرة المهجورة » التى تضمه مع حبيبته فى لقاء أبدي لا يموت . وهكذا بدأت المرحلة الثالثة من المساءة بتحقيق الأمل والحصول على الزوجة الجميلة الوقور المحتشمة . ولكن . . هل تجاوز أضخم سد اعترض حياته بالفعل ؟ هل استطاع أن « يزيع » الأم والخوف والعجز والتوقف عند مرحلة الطفولة ؟ بل هل تستطيع الزوجة أن تكون عاملاً حاسماً فى التجاوز والتخطى ؟ الحق أن الفنان اختار هذه الفتاة الوقور « زوجة » لكامل رؤية ، لتكون بمثابة الفتيل الذى يوجب نيران المساءة اللاهبة فى وجدانه . . فالتشيت السيكلوجى عند مرحلة

الطفولة هو بعينه التوقف الجنسي عند عتبات الدمامة . وبالتالي فإن الزوجة الجميلة ليست إلا "بديلاً سريعاً للخادمة القديمة من ناحية، كما أنها التقيض العاطفي للأم. وإذا ، فهي عنصر تراجمي يسهم في تفجير المأساة فنياً وإنسانياً . في المستوى الفني تصبح هي التجسيد الدرامي لجوهر الأزمة ، فهي مرآة العجز التام من جانب الشخصية التي صاغها الفنان في الإطار الأدبي ، فكأن العجز الجنسي هو المرادف للشلل الكامل . ومن ثم تكون المرأة الدميمة التي التقى بها فيما بعد هي البديل اللاشعوري للخوف والعجز والتثبيت ، فقد كانت الأنثى الوحيدة التي « لم يعجز » عن القيام بعلاقة جنسية كاملة معها . كانت الدمامة هي مرآة الحرية بحق . وكان الصراع بين الحاجة إلى الزوجة والحاجة إلى الشقيقة هو الصراع بين الواقع المشود والحلم ، بين العبودية والحرية المهيضة الجناح ، بين العالم البشع والعالم السراب . لقد سبق لفرويد أن فسر عقدة أوديب كنتيجة للنزاع بين ( الواقع ) كما يمثله الوالدون والمجتمع وبين شهوات الطفل غير المعقولة . أما فروم فيرى عقدة أوديب تعبيراً عن نزاع بين كفاح الإنسان الشرعي في سبيل الحرية والاستقلال ، وبين تلك الأوضاع الاجتماعية التي تعترض تحقيق الذات والاستقلال . لهذا لم تكن مصادفة أن يصوغ الفنان شخصية كامل فاقدة للوعي السياسي والاجتماعي والوطني في الوقت الذي تنطق فيه لإحدى الشخصيات الثانوية « أرى الآن المصريين جميعاً يعيشون في سجن كبير . » أي أن مكونات الشخصية الرئيسية في القصة من خوف وعجز وتوقف تام عن النمو ، ارتفعت بالوضع الأدبي للأحداث إلى مستوى الرمز الشامل لقضية الحرية بشكل عام ، ومأساة المعرفة — أو الوعي — بشكل خاص ، وإن حلقت هذه المأساة بيننا من أزمة الخبز وأزمة الجنس . ولعل البناء الفني هو الذي حدد الطبيعة الرمزية للوضع الأدبي هكذا : فقد كانت بذرة المأساة هي التثبيت عند حدود التعلق المفرط بالأم ، واللذة اللانهائية في ممارسة العلاقة الجنسية مع أشباح الدمامة والقبح . وعند ما نمت الشخصية مع جريان الأحداث لم يحدث النمو في واقع الأمر إلا من الناحية الشكلية ، من ناحية المظهر . أي أن كامل — وهو شاب — لم يكن إلا الطفل المدلل الذي عرفناه في بداية القصة . ومن ثم كان طبيعياً أن يعجز عن اللقاء الجنسي مع زوجته الجميلة التي تنطبق مواصفاتها في الحقيقة على الأم . كما كان طبيعياً للغاية أن ينجح هذا اللقاء مع المرأة الدميمة التي تنطبق مواصفاتها على الخادمة . وعندئذ تقوم الزوجة — الأم بدور « الدمار » في

حياة الشخصية ، وترتدى العشيقة — الخادمة ثياب «المنفذ» من الدمار ، غير أنه عندما رد إليه البصر «رأى سعادته سراياً» !! كانت المرأة هى فرصته «الوحيد» لاسترداد الثقة الضائعة . يقول كامل بين أحضانها « وشعرت من الأعماق برغبة إلى هذه المرأة ليست دون الرغبة إلى الحياة ، بل هى الحياة نفسها والكرامة والرجولة والثقة والسعادة . . . ولم أسائل نفسى عما إذا كنت قد أخطأت لأن ما استردته من السعادة والثقة كان فوق الخطأ والصواب » كانت المرأة الديمة تؤكد أن لا واهياً لذاته ، وتحقيقاً لاشعورياً أوجده . الذات والوجود ؟ ! أجل هما المحور الحقيقي لذلك الصراع الجديد الذى بدأ بين روحه وجسده كما يقول ، وبين الزوجة الجميلة (أو الأم) والعشيقة الديمة (أو الخادمة) كما تقول الأحداث ، وبين التثبيت والنمو كما يقول فرويد ، وبين الفرد والعالم السراب ، أو بين الإنسان والحرية كما يقول نجيب محفوظ . يصف كامل المرأة الديمة قائلاً « وكانت تملأنى ثقة لا حد لها ، فلم أكن أحمل لشيء همّاً . ولولا ما كان يتناهى من قلق ، منشؤه ذلك الانفصال الخفيف بين روحى وجسدى ، لتقلت الحياة صفاء خالصاً » والروح هنا هى الزوجة الأم ، الطفولة ، العجز ، والجسد هو العشيقة ، اللدامة ، النمو ، الحرية . والمرحلة الرابعة من المأساة هى الخاتمة الثقافية العفوية لهذا البناء القدرى . فالزوجة العذراء (تخون) طفلها «البكر» فى نظرها فتמות على مشرحة الخيانة وعشيقتها الطبيب يحاول إنقاذها. تنهى المأساة إذاً ، بانفصال أبدى بين الروح والجسد ! ماتت الزوجة وماتت الأم ، وبقيت العشيقة الديمة . واجتاحت كامل ثورة عارمة « تتحدى قوة الموت » واستحال شخصاً جديداً خفيفاً « غير الشخص الذى عرفه العالم قرابة ثلاثين عاماً » ، « لقد تمخض خضوع العمر عن ثورة جائحة » ثورة إلى أين ؟ يجيب فى صدى عميق « آه ، لا يمكننى أن أولد من جديد » أما الله « ألا يزال أرحم الراحمين ، وذاً فلن أعبد بعد اليوم ، وأحسبني منذ اليوم فى عداد الأموات . تمت دهرأ طويلاً غائباً عن دنياى المتجهمة فألذ أن أنام إلى الأبد ، لم تكذب تبقى ثمة حياة إلا فى خيالى » . انفصلت الروح عن الجسد ، تبعثرت نفاض الصراع ، ولم يعد هناك سوى السراب . والتعبير الفكرى عن العالم السراب هو التصوف « وإنما خلقت للتصوف . والتصوف ؟ لست أدري ما هو على وجه التحقيق ! . ولكنه وحدة وتزوف وتكفير وما أحوجنى للوحدة والعزوف والتكفير » .

ولا شك أن ثالوث التراجيديا لم يتضح من قبل ، كما اتضح الآن في خاتمة ملحمة السقوط والانهار . فالعقاب والتكفير والغفران كامتداد لمعنى الخطيئة في المأساة هي العناصر الرئيسية التي أسهمت في صياغة العالم السراب . لقد حاول الفنان أن يتجاوز إنسانه البرجوازي الصغير ، إنسانه المذهب إلى الأبد ، إلى عالم الخلاص ، ولكنه لم يكشف سوى السراب . في المستوى الفردي تركزت عند نجيب محفوظ كافة الإمكانيات الفنية للبحث والامتشاف . . ومع هذا تأكد لديه أن الضائع والمضطهد في محاولتهما لاجتياز الطريق القصير أو الطريق المسدود ان يجدا سوى السراب . فالسراب هو النتيجة النهائية لمحاولة التجاوز ، وهي محاولة ملحمة بالرغم من كافة العناصر التراجيدية المشتركة في صياغة المأساة . هي محاولة ماحمية لأن الصراع الغالب يتم بين الداخل والخارج . أما المحاولة التراجيدية فتتم في كافة المستويات الداخلية والخارجية معاً . والصدق الموضوعي العظيم الذي التزم به الفنان هو الذي اتجه به — ملحمة — إلى الضائع أو المضطهد . . لأن البطولة التراجيدية كانت من نصيب المنتهى فحسب .

• • •

لماذا أقول بأن البناء الروائي في القاهرة الجديدة وخان الخليلي وزقاق المدق وبداية ونهاية والسراب ، هو بناء ماحمي ؟ لا شك أنني لا أستخدم هذا التعبير من قبيل المجاز ، لأنني أُلح بالفعل تشابكاً بين هذه الروايات الخمس — هو قريب الشبه من تشابك قصص بلزك في الكوميديا البشرية — كما أنني أرى الكثير من العناصر الملحمية ضمن هذه الوحدة الدينامية بين القصص . فكل قصة تؤدي إلى الأخرى بغير تعسف أو افتعال كأي حلقة تتأسك مع التي تليها في سلسلة واحدة ، والصراع الرئيسي في كل قصة يدور بين الذات والعالم الخارجي ، وقلمنا نشاهد صراعاً داخلياً بصورة رئيسية . لهذا كانت الشخصيات الأساسية هي شخصيات تراجيدية لا أبطال تراجيديين وهي شخصيات تصوغ فيما بينها البطولة الملحمية أي أن الضائع والمضطهد وعابرة الطريق القصير وعابرة الطريق المسدود والماضي إلى السراب ، كل أولئك شخصيات تراجيدية إذا انفصلت كل منها على حدة ، ولكنها تكون في مجموعها « البطل الملحمي » ، وبمعنى آخر ، هي وجوه متعددة للبطل



الملحمى الواحد . وملحمية البطولة هنا في الصراع الذى لا ينقطع بين الشخصية التراجيدية والواقع المحيط بها . إلا أنها ملحمية من نوع خاص متفرد ، فقد عودتنا الملاحم في معظمها على انتصار البطل في النهاية ، والملاحظة السريعة على ماحمة نجيب محفوظ أنها دائماً ، ملحمة السقوط والانهيار . لذلك كانت هذه الماحمة القصصية ذات طابع تراجيدى وإن لم تكن من التراجيديا في شيء . هى تكتسب طابعها التراجيدى من معنى القدر ومعنى الشر ومعنى الخطيئة ، وبقية المعانى التى تنسم بها التراجيديا . ولكنها لم تكتسب قط البطولة التراجيدية القائمة على الصراع الدافى المضطرب الذى ينتهى بمأساة الشخصية العظيمة المنقسمة على ذاتها ( وإن كانت التراجيديا في نظر القرون الوسطى تعنى قصة أكثر منها تمثيلية — برادلى ) . وأرجو أن يكون قد اتضح لنا من سياق الدراسة أن قدر نجيب محفوظ يقترب كثيراً من القدر الشكسبيرى الذى وصفه برادلى بأنه تعبير أسطورى عن جهاز أو نظام يكامله يؤلف فيها الأفراد جزءاً تافهاً لا يعتد به ، ويبدو أنه يحدد — أكثر بكثير مما يفعلون هم — ميولهم الفطرية وظروفهم ، وهذه تؤدى إلى تحديد تصرفهم ، وهو بالغ من العظم والتعقد حداً قلما يستطيعون معه فهمه فهماً تاماً أو التحكم في تصرفاته ، وله خاصية واضحة محددة إلى حد يجعل أية تغييرات تطرأ عليه تولد تغييرات أخرى حتمية دون مراعاة لرغبات الناس وما يريدون من ندم . ( ذهب عباس الحلوى إلى معسكرات الإنجليز من أجل حميدة ثم اختصرت هى الطريق وذهبت إلى الإنجليز في الحانات ، كل منهما منطوق تماماً مع نفسه . ذهب الحلوى إلى الإنجليز ليأخذ حميدة وعاد ليجد الإنجليز سبقوه إليها بل هم الذين يقتلون من أجلها . والكل منسجم مع تفكيره . إلا أن التعبير الأسطورى عن النظام الذى يؤلف الأفراد فيه جزءاً تافهاً لا يعتد به ، يخلق الثغرات التى تجعل المنطق الصارم يؤدى إلى التناقض الحاد ، أو كما عبر أراجون تجعل الإنسان يفتح ذراعيه ليستقبل الدنيا فترسم خلفه علامة الصليب ، ونستطيع أن نتبع هذه الظاهرة في جميع أحداث الروايات الخمس ) فإذا استطعنا أن نتصور البناء الفنى لهذه المجموعة من القصص في الإطار الملحمى المشبع بيجو المأساة لا بد لنا من اعتبار محجوب عبد الدايم وأحمد عاكف وحميدة وحسين وكامل رؤبة لاط بطلا ملحمياً — من نوع خاص — هو الإنسان البرجوازى الصغير في مصر الذى يتضمن في تكوينه المأساة المصرية

بكاملها ، ويرمز في نفس الوقت إلى المأساة الإنسانية الشاملة . . وإذا كان الفنان قد استخدم النثر القصصى في هذا البناء الملحمي ، ونحن في النصف الثاني من القرن العشرين ، فإنني أعود بهذه الظاهرة إلى مرحلة الاضطراب أو التوضى التي تتميز بها تاريخنا الأدبي الحديث حيث التقينا بفجر العصر الحديث نحمل على أعناقنا تراث القرون الوسطى .

ومثل «حديث عيسى بن هشام» إلى «زينب» إلى «حواء بلا آدم» لثمس إرهاسبات الصياغة الملحمية للمأساة المصرية ، غير أن التوقف عند حدود المعنى الرومانسي للمأساة — الذي عثر على امتداداته في يوسف السباعي وعبد الحليم عبد الله — قد جعل من روايات نجيب محفوظ الخمس نقلة خطيرة إلى الاتجاه الواقعي الذي يقترب بهذه المجموعة من القصص إلى المستوى الملحمي . . تماماً كما فعل بلزاك في كوميدياه البشرية ، وكما فعل سنوفي الأدب الإنجليزي .

ولعله من السهات الملحمية البارزة على جبين الشخصيات التراجيدية في ملحمة السقوط والأنهيار مبدأ «الخطية والتفرد» في الشخصية الواحدة ، أى أن تكون هذه الشخصية واجهة عرض مزدوجة كما يقول أنور المعداوى . فهي تشترك مع جميع الشخصيات في بعض الصفات ، بل قد تجسد بعضاً من صفات العصر ، ولكنها تتميز في نفس الوقت بصفات خاصة بها . وبالتالي فهي تشارك في صنع مأساة الآخرين كما أنها تتسبب في مأساتها الخاصة . ومن هنا تصبح نموذجاً وفرداً في آن واحد . كذلك من هذه السهات «ازدواجية الشخصية» أى الشخصية التي لا تعيش حياتها ولا تحقق وجودها ، ولا يعنينا ذلك في شيء ، بقدر ما يعنينا أن «تصل» إلى هدف صغير في ثياب مزيفة أو قناع مضلل .

على أن أهم ما تتسم به ملحمة السقوط والأنهيار عند نجيب محفوظ هو موضوعية البناء التراجيدى . فهو بناء موضوعى يركز أساساً على الإحاطة الشاملة ببحور المأساة وعناصرها التفصيلية . لذلك يعتمد على التناقضات والمفارقات والتباين ، بالإضافة إلى الاختيار . ومعنى هذا أن موضوعية البناء الفني شيء مختلف عن الحياد الفكرى . أى أن نجيب محفوظ يستكشف ملامح المأساة المصرية من وجهة نظر المنتمى إلى المأساة ، المنتمى المأزوم على وجه الخصوص ، ولكنه يصوغ

وجهة النظر هذه في بناء موضوعي يقوم من زاوية رئيسية على الاختيار . فحين نكون غارقين في مأساة - يقول برادلي - نحس نحو الأمزجة والتصرفات والأشخاص بمشاعر مثل الانجذاب والتفوق والعطف والدمش والخوف والفرح وربما الكراهية ولكننا لا ندين أحداً أو نحكم عليه . ونحن طوال وجودنا في عالم المأساة نروب ما يحدث ونرى أنه هكذا حدث وكان يجب أن يحدث . مدركين أنه أمر يرقى له « تخيف فظيع غامض » ولكننا لا ندين الفاعل أو نتساءل عما إذا كان تصرف القدر نحوه تصرفاً عادلاً . ولا ريب أن القدر - هذه الثغرة التي نتحدث لمنطقنا المألوف في رؤية الأشياء - من عناصر البناء الموضوعي في ملحمة نجيب محفوظ . هذه الملحمة التي تستلهم موضوعاتها من نظرية الفنان في عملية الخلق الفني من ناحية ، ومن طبيعة المأساة المصرية من ناحية أخرى .

إننا نجد في التراجيديا الشكسبيرية كما يقول برادلي إن المصدر الرئيسي للأزمة التي تولد العذاب والموت لا يكون قط مصدراً صالحاً . والصالح لا يساهم في إحداث هذه الأزمة إلا من جراء تورطه المؤسى مع نقيضه في الشخصية الواحدة . فالمصدر الأساسي هو على العكس شر في جميع الحالات . والنتيجة أنه إذا كان الشر بالذات هو الذي يحدث اضطراباً عنيفاً في نظام العالم ، فإن هذا النظام لا يمكن أن يكون موقفه ودياً من الشر أو سلبياً بين الشر والخير . إن الشر الذي يتصلب له الجهاز أو النظام القدرى والأشخاص الذين يكمن فيهم هذا الشر ليسوا في واقع الأمر شيئاً خارجاً عن النظام ، بحيث يستطيعون مهاجمته أو يعجزون عن الانسجام معه ، لأنهم في نطاقه وحيزه منه « إنه هو نفسه يولدهم » إن الذي نحسه يتفق إلى حد ماثل مع فكرة أنهم هم أنفسهم أجزاء هذا النظام والمعبرون عنه ونتاجه ، وأن هذا النظام يدخل في صراع واصطدام مستمر مع نفسه . ويبدو أن الكل أو النظام الذي يظهر الجزء الفردى نفسه عاجزاً أمامه إنما مبعثه التطلع إلى الكمال . ولا يمكننا بغير ذلك تعليل سلوكه نحو الشر .

على ضوء هذا التحديد نقول: إن نجيب محفوظ أثناء العملية الإبداعية لا يتعسف مع الواقع فيحفظه ضمن أطر حديدية من النظريات الفكرية . . . ولكنه يستلهم من الواقع بطريقة موضوعية تماماً بضع جزئيات يتم تنسيقها ، في مستوى عملية الخلق ، وفق وجهة نظر المنتهى - المأزوم ، إلى المأساة . ونتبع هذا المعنى على وجه مفصل فربط بين اختيار الفنان للجانب المأساوى من الحياة إلى « صدق

موضوعى صبارم ، مع النفس من جهة ومع جوهر الحياة من جهة أخرى . ذلك أن قضية الحرية فى بلادنا هى قضية القضايا فى حياة البشر ، وبالرغم من ذلك فقد عاش تاريخنا مكبلاً بأغلال العبودية منذ فجر أيامنا . ومن هنا كانت مأساة الحرية جوهرًا حقيقيًا لحياة الشعب المصرى ، كما كانت أجنحتها الثلاثة - الخبز والجنس والمعرفة - تفصيلًا حقيقيًا لمأساة هذا الشعب . ولا يؤكد على هذا المعنى إلا الفنان المنتمى إلى هذه المأساة ، وإن ظل هذا الانتهاء فى إطار الحقيقة الموضوعية كما قال نجيب محفوظ بالضبط . ومن هذا المستوى تصبح قضية أو قضايا المأساة المصرية هى الخامة المألثة لكان ملحمة السقوط والانهار ، وليست مسحاً اجتماعياً على الإطلاق كما توهم البعض . فليس المجتمع والتاريخ فى هذه الروايات الخمس إلا عناصر الإطار الموضوعى لمأساة الحرية فى الخبز والجنس والمعرفة من خلال قضية الضائع أو المضطهد أو الطريق القصير أو الطريق المسدود أو السراب . أى أن ثمة قضايا فكرية محددة تنسج محورها وتفاصيلها من خلال قضية كبرى شاملة ، وليس الإطار الاجتماعى أو التاريخى إلا تحديداً فنياً لموضوعية المأساة . ولا شك أن موقف الفنان المنتمى - المأزوم ، من هذه المأساة لن يكون ، كما لاحظنا ، موقفاً متكاملًا ميثاسكاً . ذلك أن أزمة الموضوعية ( التى تستمد كينونتها الخاصة من أزمة الديمقراطية وانعكاسها على مثقفى البرجوازية الصغيرة ) قد انعكست بصورة واضحة على منهجه فى التخطيط الفنى للمأساة ، إذ استطاع أن يضع كلتا يديه على جوهر المأساة المصرية - وهو أحد أبناء جيل المأساة فى تاريخنا الأدبى والاجتماعى على السواء - فحددها فى الحرية بأبعادها الثلاثة من إحدى الزوايا ، وفى علاقة الذات بالعالم من زاوية أخرى . كذلك استطاع أن يتعرف على الضائع والمضطهد والطريق القصير والطريق المسدود والسراب ، كمكونات للنسيج - أو التجميد - الحياتى للبرجوازية الصغيرة ، بينما الانتهاء إلى اليمين أو اليسار هو التلخيص الفكرى - لا التجميد - لاستقطابات هذه الشريحة الاجتماعية . فنتبين انعكاس أزمة الانتهاء عند نجيب محفوظ فى تفصيله للدقائق النسيج الأساسى للبرجوازية الصغيرة من ضياع واضطهاد . . . إلخ ، واعتماده المفرط على التلخيص والتعميم - وما يجنحان به إلى مثالية بعيدة عن الواقع - إذا تصدى للتمسك باليمين أو إلى اليسار . كذلك تتضح هذه الأزمة فى صياغته لعلاقة الحرية بمأساة الخبز والجنس والمعرفة . .

فهو يربط بين هذا الثالوث في مستوى مطلق هو البؤس بشكل عام، ولا يوضح الاختلافات الدرجية أو الكيفية في المستوى الاجتماعي حيث ترتبط قضية الحرية بمأساة الخبز والجنس والمعرفة بصورة تتفاوت طبقياً من فئة إلى أخرى لهذا جاء الارتباط بين الحرية وأجنحتها الثلاثة أقرب إلى المنهج الرياضى الذى يصل بين المقدمات والنتائج بصورة جبرية بعيداً عن حرارة التجربة الإنسانية الحية التى لا تمضغ في كثير من الأحيان لهذه الخطوط العريضة . نشأ عن ذلك ما يشبه التسوية بين النسيج الأسامى للمأساة ( الضائع ، المضطهد . . . إلخ ) واستقطاباتها الفكرية ( المنتمى إلى اليمين أو اليسار ) بينما كان الارتباط التفصيلى بين مأساة الحرية والمجتمع المصرى - الذى أدى به لأن يتعلق بالبرجوازية الصغيرة كنموذج ومثال - كان يؤدي به هذا الارتباط الحى الناجم عن تشابك التجربة الإنسانية لا عن معادلات رياضية ، إلى اعتبار أن المنتمى اليسارى هو النموذج الأكثر كمالاً والمثل الأكثر حياة في تجسيد قضية الحرية في ظل القهر الذى يعانيه أضعاف أضعاف النماذج الأخرى في المجتمع الطبقي المتخلف حضارياً .

غير أن نجيب محفوظ قد أفاد من المنهج العلمى في التعرف على الواقع تعرفاً صحيحاً . ذلك أن أسس البناء المأساوى في ملحمة السقوط والانهيار لم تخرج عن القوانين الأساسية للمنهج الجدللى : الترابط - التناقض - الحركة - التغيير . هذا لا يمنع أن أزمته كنتم انعكست على استخدامه لهذا المنهج . فقد أفاد منه في المستوى الفنى أضعاف إفادته منه في المستوى الفكرى . كان الترابط بين الأحداث والظواهر والأفكار والشخصيات يخلق في القصة تماسكاً قوياً بين المقدمات والنتائج . . . ولم يكن هذا يتم بمعزل عن الصراع الذى لا ينقطع بين جزئيات التجربة الإنسانية ككل . بل إن التناقضات المستمرة بين المواقف من جهة ، وبين الأسباب والنتائج من جهة أخرى هى التى خلقت ما أدعوه بالرحلة الدينامية في العمل الفنى . وهى دينامية لأنها تقوم على الحركة الدائبة المستمرة التى تشيع في البناء المنلمحى حياة وحرارة قلما نحصل عليهما في الأعمال القائمة على التشويق المغتعل . فالحركة الداخلية في العمل الأدبى تؤدي إلى التغيير في مجرى الأحداث أو في حياة القارئ على السواء . والتغيير في مفهومه الجدللى العميق لا ينبغى أن يقترن في أذهاننا

بالصور الجميلة المتفائلة . فالحنى أن نهايات حلقات ملحمة السقوط والانهار تكسب لونها الأسود عن جداره . ومع هذا فإرادة التغيير كامنة في هذه النهايات التى لا تنفصل عن مقدماتها . فالخصيلة الختامية التى نفوز بها هى أن جميع الطرق مسدودة أمام الوسائل الفردية للتمرد ، ولم يعد هناك سوى الثورة الشاملة . لقد أكد نجيب محفوظ — بالرغم من أزمنة كنتم وتمشياً مع صدقه الموضوعى مع النفس والواقع — أن محاولات الضائعين والمضطهدين وهواة الطريق القصير والطريق المسدود تؤدى جميعها إلى السراب . وأن حقيقة التغير الجذرى كامنة في أحد الجناحين اللذين يلخصان الاستقطابات الفكرية في المجتمع . هذا الجناح هو اليسار على وجه التحديد . وإذا كانت مأساوية المحاولات البعيدة عن اليسار تم من خلال أزمة الوعي، فإن مأساوية المنتمى اليسارى تم من خلال ذروة الوعي، فالتناقض مع المجتمع والسلطة الطبقية .

أى أن المأساة في الحالين هى عصارة الحياة المصرية إذا شئنا أن نكون صادقين أولاً ، وموضوعيين ثانياً . يقول نجيب محفوظ في حديث له « لم أتعمد الحزن لكننى كنت حزينا بالفعل ، ومن جيل غلب عليه الحزن حتى في لحظات البهجة ، ولم يوجد به سعيد إلا من كان لا مبالياً أو من الطبقة العالية غير الشعبية » . ويؤكد أن اهتمامه بالفكر الاجتماعى « مبعثه الشعور بالاضطهاد الاقتصادى والسياسى كما ترى في القاهرة الجديدة ونحان الخليلي وزقاق المدق وبداية ونهاية » ، ثم يقول « لم يلتق شعب ما لقيه الشعب المصرى من الاضطهاد »<sup>(١)</sup> .

يجب أن نضع في اعتبارنا هذه الكلمات المباشرة من الفنان ، ونحن نرصد العلاقة بين الواقع والرمز في ملحمة السقوط والانهار ، العلاقة بين الأسطورة والمأساة .

## الفصل الثالث

# المتنمى بين الدين والعلم والاشتراكية

« الفيلسوف هو الذى يضيف جديداً إلى الفلسفة الإنسانية ، أما الأديب المتفلسف فهو الذى يعبر تعبيراً فنياً عما يأخذ به من هذه الفلسفة . وهو يفيد الفلسفة بذلك لأنه يحولها إلى تجربة تعيش فى النفس البشرية » .

يؤكد نجيب محفوظ بهذه الأسطر القليلة حقيقة هامة نستطيع أن نجعل عناصرها فيما كتب من أعمال أدبية ، فهو يصوغ وجهة نظر فكرية شاملة للإنسان والكون والمجتمع فيما تتضمنه هذه الأعمال من شخصيات وأحداث ومواقف . ووجهة نظر نجيب محفوظ لم تتكامل فى رواية واحدة ، بل لعلها لم تتكامل إلى الآن . غير أن هناك بعض الخطوط الرئيسة التى تزداد وضوحاً وثباتاً فى كل عمل جديد . هذه الخطوط تشكل المحور الأساسى الذى تدور من حوله مختلف أفكاره القديمة والجديدة ، وتنسجها مختلف أدواته التعبيرية . ويبدو هذا المحور فى جلاء تام فيما يمكن ملاحظته من إلماح الفنان على مجموعة من النقاط . وربما كان الانتهاء إلى اليقين أو إلى اليأس أو كليهما معاً ، فى مقدمة النقاط التى تحدد طبيعة المحور الدرامى فى مآسى نجيب محفوظ الروائية . ولا تجيء قضية الانتهاء فى المقدمة عبثاً ، وإنما لترسم بعدئذ الطريق لكافة النقاط التالية .

فالمناذج البشرية الأخرى كالضائع والمضطهد وغيرها ، نراها دائماً بين قوسين هما اليقين واليأس . واليقين غالباً هو الموقف المتدين المستقر على جذران السلف . واليأس غالباً هو ذلك الموقف العلمى من الدين والمجتمع . أى أن الدين عند اليقنى واليأسارى على السواء ، هو نقطة البداية فى قضية الانتهاء . وهو وضع يخص الحضارة العربية بالذات ، لأن المسيحية فى الغرب هى من ناحية بضاعة مستوردة من

الشرق ، ومن ناحية أخرى لا تثبت طويلا أمام تحديات العلم الأوربي . وانعدام الإيمان بها - ثالثاً - لا يهدأ أنظمة الحكم القائمة حديثاً ، ولا يضع المواطن الغربي في صف اليسار .

أما نحن فالأمر مختلف إلى حد كبير . إن التدين من العناصر الأصلية في تكويننا الحضارى . والتدين أحد الأسلحة الخطيرة في أيدي اليمين . لهذا كان المنتمى إلى اليسار في موقف « رد الفعل » من الدين والتدين معاً ، وبصفة دائمة . إنه يجد نفسه وجهاً لوجه أمام حضارة كاملة يريد تغييرها . ويجد نفسه مرة أخرى وجهاً لوجه أمام نقطة شائكة وهي أن « أدوات التغيير » ليست صناعة محلية . إنه في مأزق لم يعرفه الثورى في الغرب . وهو في مأزق نفسى مرير ، فبينما يتسلح الأوربي بالماركسية - وى صناعة أوروبية - في وجه الدين المسيحي وهو بضاعة مستوردة ، يفاجأ الثورى في الشرق بأنه يقف في الطرف المقابل: يستورد العلم ونظريات التغيير من أوروبا ليواجه حضارة متدنية منذ آلاف السنين . لهذا يكون موقف المنتمى إلى اليسار في بلادنا هو رد فعل لجرح هذه الحضارة . وردود الأفعال تتسم بالتضخم والانفعال والمبالغة . ومن ثم يصبح الموقف من الدين هو نقطة البدء عند اليسارى العربى . وليس كذلك ، موقف المنتمى اليمينى من الدين . . لأنه يرى فيه منذ البداية مستلماً مرغماً للكسل العقلى ، وعاملاً خطيراً في توطيد مصالحه الاجتماعية . فأغلبية الجماهير الشعبية متدنية ، وجاهلة ، وبالتالي يمكن الاعتماد عليها من هذه الزاوية ، خاصة إذا كانت هي الهدف في الاستغلال الاجتماعى . وما يزيد وقف اليسارى العربى تعقيداً أنه يرتبط باليسار السيامى عن طريق الفكر . فهو يرى في النظريات المادية العلمية حلولاً لأزمته الشخصية . وأزمته الشخصية الأولى هي الصراع بين الدين والواقع . تجيء المشكلة الاجتماعية إذاً ، تالية للمشكلة الفكرية . بل لعله - أى المثقف البرجوازى - يفاجأ بأن الحل المادى العلمى لأزمته الشخصية يقوده بالضرورة إلى ما لم يكن في الحسبان ، إلى أزمة أكثر شمولاً ، هي أزمة المجتمع . وربما يستطيع في المدى الطويل أن يزواج بين الأزميتين إلى درجة الالتحام - في ظروف النضال الفكرى والسيامى - ومع هذا يظل الارتباط الفكرى له الغلبة والسيادة على الارتباط



السياسى . ومن هنا يعزز موقف اليسارى من الدين عند المثقفين ، أكثر منه عند العمال والفلاحين .

نجيب محفوظ أحس بضراوة هذه المشكلة فى أولى رواياته التى واجهت الواقع المصرى المباشر . فى « القاهرة الجديدة » نلتقى بمأمون رضوان وعلى طه ، وهما نموذجان يلخصان أزمة اليمين واليسار فى تلك المرحلة السابقة على الحرب العالمية الثانية . والسؤال الأول هو: كيف صور الفنان هذه الأزمة فى نسيجها الفنى ؟ إنه لم يتجاهل قط أن الدعوات الدينية الكبرى هى الحصيلة الحضارية للمتمنى العربى فى مصر ، وأن الانتهاء هو الاستناد على جذار نفسه من عقيدة فكرية معينة . هكذا يلتقى على طه ومأمون رضوان فى قوله « نحن متفقان على ضرورة المبادئ للإنسان ، هى البوصلة التى تهتدى بها السفينة وسط المحيط » ثم يفترق الاثنان بعدئذ فيقول مأمون « حسبنا المبادئ التى أنشأها الله عز وجل » أما على طه فيؤمن « بالعلم بليل الغيب ، والمجتمع بليل الجنة ، والاشتراكية بليل المنافسة » . الدين — إذا — هو المحك الذى يختلف كلاهما بشأنه ، أحدهما ناحية اليمين ، والآخر ناحية اليسار . ويشير الفنان إلى أن مأمون رضوان أصيب بمرض أقعده عن اللحاق بالمدارس حتى الرابعة عشرة ، وأصيب أثناء الدراسة بالتطرف فى كل شيء ، فى الاستدكار والمناقشات والعبادة . أما المناقشات فكانت مقصورة على الدفاع عن ثالث الإسلام والعروية والفضيلة ، ولكن ميله للوحدة تأصل فى طبعه منذ عهد مرضه العصبى الطويل ، غير أن هذا الانطواء لم يمنعه من أن يعلن جهاراً أنه لا يؤمن بما يسمونه حينذاك بالقضية المصرية ، ويقول بحماسة المهود : إن هناك قضية واحدة هى قضية الإسلام والعروية . وكان الشاب يحدد بين زملائه مؤمنين صادقين ، فلم يشعر فى إيمانه بعزلة ، ولكنه لم يظفر بواحد يشاركه حماسه فى الدعوة إلى الإسلام والعروية ، فقد استغرقت الأذهان أمور أخرى فى ذلك الوقت كالقضية المصرية ودستور . فقد استغرقت الأذهان أمور أخرى فى ذلك الوقت كالقضية المصرية ودستور عام ١٩٢٣ ومقاطعة البضائع الأجنبية . نجيب — بهذه الكلمات — يحدد السمات المشتركة بين مأمون وجمهرة الشباب المصرى آنذاك ، كما يحدد السمات التى يفرد بها مأمون رضوان من دونهم جميعاً . وهكذا تجمع الشخصية الفنية بين أصالة الفردية ونمطية النموذج الدالة على قضية فكرية .

ويرتك الفنان « بداية » الانتهاء إلى المين . لينتبه إلى « بداية » الانتهاء إلى اليسار. فإذا كان الدين قد أغرق المتعمى المينى في دوامة العزلة عن الحركة الوطنية بالالتفاف حول شعار الإسلام والعروبة ، فإن الموقف التقيض عند على طه أن يجب بشجاعة الإنسان غير المتدين ، يجب عقل الفتاة كما يجب شخصها . ولا يفوت نجيب محفوظ أن يصوع على طه في إطار الشخصية الحية فيصفه قائلا « . . . والواقع أنه لم يكن يخلو من تناقض ، كان كثيراً ما يستهن بالملابس والأكل ونظام الطبقات ، ولكنه كان يلبس فيتأق ويأكل لذيق الطعام حتى يشبع ، وينفق عن سعة » . . . إلا أن هذا التناقض جاء امتداداً للتحول الذى داهم الشخصية في مستهل حياتها الجامعية فقد تزعزعت عقيدة على طه « وتعرض لآلام التحول الفتاة » ثم ارتضى بين أحضان الفلسفة المادية ؛ هيكلاً واستولدماخ ، وأمن بالتفسير المادى للحياة ، وارتاح فيما ارتياح القول بأن الوجود مادة وأن الحياة والروح تفاعلات مادية معقدة . إن هذا التصوير لشخصية المتعمى اليسارى في ذلك الوقت ، يبلغ درجة عالية من الصدق لأن المادية — كما قلت — تحل أزمنة الشخصية أولاً ، ثم تقوده فيما بعد إلى أزمة المجتمع . والمادية التى عاشت في مصر قبيل الحرب العالمية الثانية ليست هى المادية الجدلية أو المادية التاريخية التى من شأنها أن تنظم العقلية اليسارية تنظيماً علمياً دقيقاً ، وإنما كانت تلك المادية التى تبسط شئون الطبيعة والكون تبسيطاً مذهلاً يقرب بها من الرخص والابتذال . وبينما كانت أوروبا قد تجاوزت هذه المرحلة من مراحل تطور الفلسفة المادية ، إلا أن الشرق العربى كان على حياء شديد في استقبال هذه المرحلة الفجة . وبينما كانت المادية المبتدلة تمثل مرحلة رجعية في الفلسفة العلمية عند الغربيين ، كانت تمثل في بلادنا دوراً ثورياً للغاية . وذلك أن الدين عندنا كان وما يزال ، مؤسسة قوية من مؤسسات المين . ولم تكن مادية هيكلاً وماخ في واقع الأمر إلا حرباً على الدين . أما الجانب الاجتماعى فقد تلقاه معظم الشباب المصرى في تلك الفترة عن أوجست كومت . ونعود إلى على طه فنراه قد ظفر بأوجست كومت « وبشره الفيلسوف بإله جديدة هو المجتمع ، ودين جديد هو العقل ، آمن بالمجتمع البشرى والعلم الإنسانى ، واعتقد أن للملحد — كما للمؤمن — مبادئ ومثلاً إذا شاء وشاعت له إرادته ، وأن الخير أعمق أصولاً في الطبيعة البشرية من الدين ، فهو الذى خلق الدين قديماً وليس الدين

الذى أوجده كما كان يتوهم . وحمل يقول فى نفسه : كنت فاضلاً بدين وبغير عقل ، وأنا اليوم فاضل بعقل وبلا خرافة . . وثاب إلى مثله العليا آمنًا مطمئنًا متلئلاً حماساً وقوة ؛ وشغف بالإصلاح الاجتماعى ، وحلم بالجنة الأرضية ، فدرس المذاهب الاجتماعية ، حتى طاب له أن يدعو نفسه اشتراكياً ! .

إن أسوأ ما فى هذه الصيغة الحبرية أنها لا تجعل الشخصية فى حالة «فعل» إن الفنان يقف بيننا وبين شخصياته كوسيط بينها وبين القارئ فى أحسن الأحوال ، أو كوصى على ذكاء القارئ إذا لم تكن الأحوال حسنة . وهو يفسد بذلك مدلول الحركة عند الشخصيات ، فلا تقتنع بيسارية على طه أو يمينية مأمون رضوان ، من خلال حركة اليسار الذى ينتمى إليه على طه أو اليمين الذى ينتمى إليه مأمون ه . وإنما من خلال البوق الذى يمسك به المؤلف هاتفاً بإيمان مأمون واعتراضه على زميله بأن «الإسلام اشتراكية المعقولة» فيه الزكاة التى تضمن ، لو طبقت بدقة ، العدالة الاجتماعية دون جواز على الغرائز التى يستمد منها الإنسان العون فى كفاحه ، فإذا أردت للدنيا نظاماً يهئ لها الأخوة الحققة والسعادة والعدالة ، فدونك «الإسلام» .

إننا نعلم يقيناً أن قضية الانتماء فى القاهرة الجديدة قضية ثانوية ، ذلك لأن الانتماء فى تلك المرحلة لم تكن دعائمه توطدت بعد . الضائع هو الشخصية الرئيسية فى الرواية ، أما المنتمى إلى اليمين أو إلى اليسار ، فهو شخصية ثانوية . بل إن درجة الانتماء نفسها لم تبلغ درجة عالية من النضج ، لأن الضباب الفكرى كان يحيطها بهالة رومانسية فى أغلب الأحيان . هذا كله حق . وقد كان الفنان صادقاً غاية الصدق فى تصور اللوحة التاريخية لعصرنا قبيل الحرب الثانية ، غير أن منهجه فى التعبير كان يتسم بسكونية واضحة تلتزم الشخصيات إزاءها بمنطق التبرير للمواقف والأحداث ، ولا تدع إمكانية التناقض قائمة فى السلوك العفوى لهذه العناصر الفنية جميعها . فيبدون لنا المنتمى اليسارى أو اليميني فى حالة «مهلك سر» حيناً ، أو فى حالة تواز مع بقية خطوط الرواية أحياناً أخرى . ومن هنا تفقد القضية أهمية الصراع الكامن بين أطرافها وتناقضاتها . فلا يكفينا مطلقاً أن يصرخ على طه فى وجه زملائه : الحاجة ماسة حقاً إلى وعاظ من نوع جديد ، من كليتنا لا من الأزهر ، يبينون للشعب أنه مسلوب الحقوق ، ويدلون له سبيل الخلاص . أو أن يرد

عليه مأمون رضوان بنفس الدرجة من الثبات واليقين والعنف : الدين ، الإسلام يلسم لجميع آلامنا . إنما إذا كان الهدف النهائي للثبات هو إيجاد حالة من التعاطف والتجاوب والإقناع بين القارئ وبينه ، فإن هذه الحالة لن تستطيع أن تجد طريقها إلى العقل والوجدان إذا لم تحتك تلك المجردات التي يهتف بها طرفا النزاع ، بالواقع الاجتماعي . وهذا بالضبط ما أشرت إليه فيما سبق بقولي : إن الشخصية الفنية هي الشخصية الحية في حالة فعل . لقد عثر نجيب محفوظ على كنز عظيم في مسألة الديمقراطية كمحور فكري لقضية الانتماء . كانت مصر تعاني من أزمة الحرية معاناة الأنبياء . وكان الموقف اليساري ينطق على لسان على طه : الحكومة والبرلمان . . فيجيبه بحجوب عبد الدائم «إن الحكومة أسرة واحدة ، أو هي طبقة واحدة متعددة الأسر ، وهي لا تأبه بأن تضحي مصلحة الشعب إذا تعارضت مع مصلحتها ، النائب الذي ينق مئآت الجنيئات قبل أن ينتخب لا يمكن أن يمثل الشعب الفقير ، والبرلمان في ذلك شأنه شأن المؤسسات الأخرى . انظر إلى قصر العيني مثلاً . فبالاسم مستشفى الشعب الفقير ، وبالفعل حقل تجارب لإجراء اختبارات الموت على الفقراء » فقال على طه بهدوء :

— السخط شعور مقدس ، أما اليأس ففرض . ومهما يكن من أمر فالبرلمان بحيرة تلتقي فيها جداول متباينة المصادر لا يحيد عن أن تمتزج أمواهاها ، وينشأ عنها نبع جديد .

هذا هو موقف اليسار المصري بالفعل من قضية الديمقراطية عند احتداد الأزمة . لم يكن على طه ذا هدف واضح ، واختلطت عليه الوسائل . كان مهياً للاشتغال بالسياسة ، لكن السياسة كما يعرفها هو لا كما يعرفها الناس . ولو وجد حزباً ذا مبادئ اجتماعية لاشترك فيه بلا تردد ، ولكن أين هذا الحزب ؟ . . فهل ينتظر حتى تنشأ الأحزاب الاجتماعية ثم يشترك فيها ، أم يأخذ هو في الدعوة إليها منذ الآن ؟ . . لا شك أن الانتظار أسهل وأحكم إذا ما جدوى الدعوة إلى الإصلاح الاجتماعي في بلد لا يشغله شاغل عن الدستور والمعاهدة ولعله من الخير أن ينتظر قليلاً ليستكمل عدته من العلم والمعرفة . إن هذه الأسطر توضح وجهة نظر الفنان ، بنفس القدر الذي تشارك به في تكملة الصورة التي كان عليها لمتنمى اليساري ذلك الحين ،

فالفنان - في المستوى الأيديولوجي- لا يرى الحركات الاجتماعية الثورية التي كانت تتجمع حول الضمير المصري منذ نهاية الحرب العالمية الأولى . وللمتسمى اليسارى - من جهة أخرى - يهمل من معين الفلاسفة البرجوازية، فلا يرى سوى الإلحاد والسألة الديمقراطية والاشتغال بالصحافة « للدعوة إلى الإصلاح الاجتماعي » وكذلك الأمر مع المنتمى إلى اليمين ، إنه يكتفى بالتساؤل : ألا يمكن أن يبدأ كفاحنا الحقيقي في جمعية الشبان المسلمين ؟ فنظهر الإسلام من غبار الوثنيات ، ونرد إليه روحه الفتية ، وننشر منها دعوة لا تلبث أن تشمل الشرق العربي جميعاً ثم بلاد المسلمين ؟

يفتقد القارئ منذ البداية ماهية الصراع بين اليمين واليسار ، وبينها وبين الواقع . فلا نستشعر جوهر اليسار الذى يمثل على طه ، أى أننا لا ننبين مكانه من اليسار المحلى القائم وقتذاك ، ولا من اليسار العالمى كقياس لتطور الحركة الاشتراكية في العالم ، ولا من الحركة الاجتماعية في بلادنا . وكما أننا لا نذكر نوعية اليمين الذى يمثل مأمون رضوان ، فهو بعيد تماماً عن أن يكون تدبيراً متطرفاً ، وهو في نفس الوقت يبتعد عن أن يكون يميناً منظماً في إطار سياسي . إلا أننا لا نفتقد مطلقاً ما يمكن تسميته بالإيماء الحية إلى ما كانت عليه الخريطة الاجتماعية والسياسية للبلاد . فحين يقول محبوب « ومن عجب أنه - أى مأمون - وعلى طه تقيضان . ومع ذلك فلا يبعد أن يقلب بهما المجتمع معاً إلى أعماق السجون غير مفرق بين عابده وكافره » إنما يستلهم أحداث المستقبل القريب التي كان يحدها الفنان ببصيرة نافذة وحساسية شفاقة تجاه أزمة الديمقراطية .

وعندما تقع كارثة محبوب عبد الدائم يتخذ منها مأمون رضوان موقفاً أخلاقياً محدداً ذلك أن « مأساة اليوم هي مأساة الزينغ » ويتخذ منها على طه موقفاً آخر فيرد على صاحبه « .. لا ننس نصيب المجتمع من جرورته » ثم يختتم نجيب محفوظ روايته قائلاً على لسان على طه « .. ولكن المجتمع الذى نحلم به يمحو شروراً نراها في وضعنا الحالى ضرباً من القضاء والقدر » . ولحق أن هذه الخاتمة لها دلالتها بالنسبة لنهج فنان في التفكير والتعبير معاً . فمأساة القاهرة الجديدة قد

صبغت من نسج اجتماعي أولاً لا مجال للرؤية المتنافيزية فيه . ومأساة القاهرة الجديدة شاهدها «المتنمي» يميناً ويساراً على السواء . فأقر هذا المتنمي أن الضياع هو جوهر هذه المأساة . إلا أن صياغة أحداث المأساة على ضوء التركيب الاجتماعي السيئ ، يجعل من هذه الأحداث تبريراً قوياً لموقف المتنمي إلى اليسار . ومن ثم تنجى الكلمات الأخيرة في القاهرة الجديدة ، وكأنها تنويج «فكرى» لتلك الأحداث الدامية التي لم يعد يعوزها التفسير بالرغم من تساؤل الجميع : ماذا تعجبنا لنا أيها الغد ؟ لقد جاء هذا التساؤل كهزمة وصل فنية بين أحداث القاهرة الجديدة وأحداث خان الخليلي . وهو لا يشير لحظة واحدة إلى أي ارتياب في مدلول هذه الأحداث . ومأساة القاهرة الجديدة تؤكد أن الانتهاء هو الاستناد على جدار نفسى من عقيدة فكرية معينة ، وأن الانتهاء لا يقابله اللانتهاء في مجتمعا . فبينما يعتبر التصوف والرهبة من صفات اللانتمنى ، نرى التدين في بلادنا يقود المتنمي اليميني إلى جماعة الشبان المسلمين (حتى ذلك الوقت) . . والانتهاء اليسارى يبدأ من الإيمان بالعلم وينتهى إلى الدعوة للإصلاح الاجتماعى ، فاليسار هنا أقرب إلى التعبير المجازى عن المواقف الوطنية التقدمية الديمقراطية لبعض أبناء البرجوازية من المثقفين . وهذا النوع من الانتهاء اليسارى يعتمد على الثقافة ووسيلته (الصحافة) وهو بعيد بقدر المستطاع عن الأحزاب . ولذلك فهو يفصل بين المسألة الوطنية والمسألة الاجتماعية من ناحية ، ثم يعالج المسألة الاجتماعية في إطار النظام القائم من ناحية أخرى . ويخلط المتنمي إلى اليمين بين العروبة والإسلام ولا يلتفت كثيراً إلى المسألة الوطنية المحلية . ويلتقى اليميني واليسارى في الحذر من السلطة ومهادنتها ، يلتقى اليسارى بالضائع في الكفر بالقيم اليمينية .

هناك أزمة حقيقية إذاً في حياة المتنمي إلى اليمين هي افتقاره إلى بناء عقائدى متكامل من شأنه أن يعطى حلولاً لتغيير الواقع من حوله . وهى أزمة مرحلية تجاوزها اليميني بعدئذ حين ارتقى في أحضان القاشية العلنية ، سواء في جناحها المتدين (الإخوان المسلمين) أو في جناحها القوى (مصر الفتاة) . وهناك أزمة حقيقية في حياة المتنمي إلى اليسار هي أنه يغترف من الفلسفة البرجوازية ما يعينه على الوقوف أمام حضارة كاملة في حاجة إلى التغيير من الداخل ، من حيث الجوهر .

وأزمة كل من هذين النموذجين ، كانت كفيلة بأحداث حركة درامية في الرواية ،  
لولا أن المؤلف في ذلك التاريخ الذى كتب فيه روايته ( ١٩٤٨ - ١٩٤٩ ) لم  
يكن قد بلغ درجة كبيرة من النضج فى التفكير الفنى والاجتماعى . إذ أنه من الناحية  
الفنية بلغا إلى صياغة كل من على طه وأمير رضوان فى ( أنماط ) ساكنة غير قابلة  
للتفاعل المعقد مع بقية الشخصيات أو الأحداث أو المواقف . كانت « الحركة »  
تمضى فى خطوط متوازية أو متقابلة لا تعرف الاحتكاك أو الانحناء أو التمرج ،  
بالإضافة إلى الصبغة الخيرية ، والمفهوم الاجتماعى القاصر عند المؤلف حينذاك ،  
وبروز شخصية « الضائع » كشخصية رئيسية ألغت الأهمية البالغة لبقية  
الشخصيات الثانوية . وكان المفهوم الاجتماعى مقصوراً عند نجيب محفوظ لما يمكن  
تصوره من اختلاط قراءاته الفلسفية فى المادية والعلم ، مع موقفه السياسى إلى  
جانب الوفد . فى مثل هذا الموقف تبهت القضية الاجتماعية وتؤكد أزمة الديمقراطية ،  
وينعكس هذا المفهوم على الشخصية القريبة من وجدان الفنان ، أو التى تحقق له  
ذاته فى العمل الفنى ، وهى شخصية المنتمى إلى اليسار ، الفارق إلى أذنيه فى المفاهيم  
البرجوازية . وهى مفاهيم تسم أولاً وقبل كل شئ برومانسيته الشديدة كما لاحظنا  
فى علاقة على طه بالحب والصداقة والمجتمع . ورومانسيته نابعة من التصور  
المثالى لأزمة المجتمع ، وحلول هذه الأزمة . لم يعرض نجيب محفوظ موقفاً واحداً  
للصراع الأيديولوجى بين اليمين واليسار أو بين أيهما والمجتمع حتى تكشف لنا  
الحركة الاجتماعية عن طبيعتها . وهذا يؤكد أن قوانين تطور المجتمع كانت غائبة  
عن وعى الفنان إبان تلك الفترة . وانعكس غيابها على قوانين الحركة الدرامية فى  
العمل الفنى فجاء الصراع بين اليمين واليسار والضامنين والسلطة مجرد حوار عفيف  
فى مناقشات لا تنهى .

أما « خان الخليلى » فهى تقدم لنا القضية خلال أزمة مصر أثناء الحرب العالمية  
الثانية . فأحمد عاكف - المضطهد - يذو من ختام الأربعين على مرى ومسمع  
من الموت الخيف ، وقد أصيب منذ وقت مبكر بداء التشبه بالمفكرين . وهو  
بجانب تمثيله الرئيسى لشخصية « المضطهد » الرئيسية ، إلا أنه « المحك » الذى  
يستخدمه المؤلف فى إيضاح جوانب المنتمى إلى اليسار آنذاك . أحمد عاكف

يقضى مجموعة من الكتب الأزهرية يعلها آية العلم الصير الذى لا ينفذ إلى حقائقه إلا الأهلون . وهو يلتقى مع مأمون رضوان فى جزئية صغيرة بالرغم من أهميتها ، تلك هى أنه أصيب فى فترة من حياته بمرض غريب هو الأرق ، ولكنه كان من جملة الأسباب التى عقم بها عقله وأشفقت به على الجنون .

التقيض المقابل لأحمد عاكف هو المحامى الشاب أحمد راشد ، وهو الذى يصل حركة الانتهاء إلى اليسار فى القاهرة الجديدة ، بهذه الحركة فى خان الخليلي ، برباط جديد من الإيمان بالاشتراكية العلمية . والصراع بينه وبين أحمد عاكف لا يضيّق حتى يصبح حواراً ومناقشات فى المبادئ الإنسانية كما هو الحال فى القاهرة الجديدة . وإنما يحسم الفنان الصراع بينهما فى موضوعات بعيدة نوعاً عن التقريرية والمباشرة ، كأن يقول المنتمى اليسارى أحمد راشد :

« - هذا الحى هو القاهرة القديمة ، فهو بقايا متداعية حقيقة بأن تهز الخيال وتوقظ الحنان وتستثير الرثاء . فإذا نظرت بعين العقل لم تر إلا قدارة تقتضينا المحافظة عليها التضحية بالبشر . وما أجدر أن نمحوها لتتيح للناس فرصة التمتع بالحياة الصحية السعيدة » .

حينئذ يقع المنتمى إلى اليمين فى حيرة بالغة من هذا الأسلوب الجديد فى التفاهم ، ومن ثم يندفع قائلاً :

« - ليس القديم من البقاع مجرد قدارة ، فهو ذكرى قد تكون أجل من حقائق الواقع فتبعث فى النفوس فضائل شتى .. إن القاهرة التى تريد أن تمحوها من الوجود هى القاهرة المعزية ذات المجد الماثل . أين منها هذه القاهرة الجديدة المستعبدة ؟ » .

إن الفنان ما يزال يضرب على وتر أزمة الديمقراطية ، وموقف كل من اليمين واليسار فى هذه الأزمة . ولكنه لم يعد يستخدم الشخصية بوقاً هاتفاً بأراء اليمين واليسار ، بل هو يدع الشخصية فى حالة فعل . ولكنه لا يتجاوز هذه الخطوة اليسيرة إلى ما هو أعمق من الصراع بين الشخصية والأخرى ، إلى الصراع بين الفكر والواقع . إن تجسيم الحركة الدرامية فى خان الخليلي يظل مقصوراً على طرفي اليمين واليسار ، فحين يستشهد أحمد عاكف ببيت من الشعر فى حديثه يقاطعه أحمد راشد قائلاً :



١- أنت يا أستاذ عاكف من الذين يشلقون بالشعر ؟

فتساءل عاكف بإنكار :

- وماذا ترى في ذلك ؟

- لا شيء ألبتة ، إلا أنني أعلم أن الناس عادة لا يعدلون بالشعر القديم شعراً حديثاً ، مما يوجب أن يكثر استشهادهم ، إذا أرادوا أن يستشهدوا بشعر ، بالقديم ، وأنا أكره النظر في الماضي .

- لا أكاد أفهم .

- أريد أن أقول إنني أكره الاستشهاد بالشعر لأنني أكره الرجوع إلى الماضي . أريد أن أعيش في الحال والمستقبل وحسبي ما في عصرنا من حكماء هم أهل الإرشاد والتوجيه .

وكان أحمد عاكف على عكس صاحبه بحسب أن الماضي انطوى على العظمة الحقيقية ، أو أنه لم يعرف غير بعض نماذج العظمة الماضية ولا يدري شيئاً عن عظماء « عصرنا » فثارت ثائرته وقال منكراً :

- وفي إنكار عظمة الغابرين وفيهم الأنبياء والرسل .

- لعصرنا رسله كذلك .

وأشك الرجل أن يعلن دهشته ، ولكنه كان أحرص من أن يبدي - في حديث - دهشته إلا إذا أوجب ذلك جهل محدثه - لا علمه - طبعاً ! فتساءل في هدوء :

- ومن رسل العصر الحاضر ؟

- اضرب مثلاً بهذين العبقريين : فرويد وكارل ماركس .

إن نجيب محفوظ يسجل « المدي » التي بلغت الحركة الفكرية في مصر بأنها عبرت مرحلة أوجست كومت في التفكير الاجتماعي إلى مرحلة كارل ماركس . وهو يضيف ظاهرة الخلط التي راجت في الفكر المصري الحديث بين فرويد وماركس حتى إن سلامه موسى يقول « لقد خرجت منهما بأزكي الثمرات » . المرحلة الواقعة بين كومت وماركس - عند نجيب محفوظ - هي مرحلة فكرية فحسب ، لم يتصور انعكاساتها الاجتماعية ، والنسيج الفني الذي يحسد هذه الانعكاسات ..

ولا شك أن العمل الفني عالم مستقل بذاته لا ينبغي أن تقارن بينه وبين العالم الواقعي إلا في حدود هزات الوصل القائمة بين الفن والحياة . أى أن قراءتنا لخان الخليلي في إطارها الواقعي لا ينسبنا « المادة الخام » التي صاغها الفنان في هذا الإطار فالمادة الواقعية الخام هي إحدى العناصر المكونة للعمل الفني . . بالإضافة إلى بقية عناصره النفسية والأيدولوجية والجمالية . لهذا فهو — أى الفنان في هذه الرواية — يكتفى بوقع التطور على النماذج البشرية المختلفة ، فيستأنف السرد حول أحمد عاكف . . . وشعر بيد تضغط على عتقه تكتم أنفاسه ! بل شعر بمجرع عميق في كرامته لأنه لم يسمع قبل الآن بهذين الاسمين ! وأضرر لصاحبه غضباً جنونياً . ولكن لم يسهه إظهار جهله فهز رأسه هزة العارف العالم وتساءل :

« — أترامها — أى فرويد وماركس — يضارعان العباقرة الأولين ؟ »

وكان سرور الحماي الشاب بعثوره على إنسان مثقف لا يعادله سرور فرغب في المناظرة رغبة قوية ، وأدنى كرسيه إلى كرسي صاحبه حتى لم يعد يفصل بينهما شيء . وقال بصوت لا يسمعه سواه :

— لقد هيأت فلسفة فرويد للفرد فرص النجاة من أمراض الحياة الجنسية التي تلعب في حياتنا الدور الجوهري، ونهج له كارل ماركس سبل التحرر من الشقاء الاجتماعي ، أليس كذلك ؟ » .

الفنان يلخص بهذه الأسطر أحد الأخطاء الهامة في ذلك الوقت ، هو أن الفكر الماركسي أصبح التعبير الثوري عن الحركة الاجتماعية المصرية . ومن ناحية أخرى أصبحت الثقافة هي الرابطة النضالي الأولى لللى يشد أبناء البرجوازية من المثقفين إلى الكفاح الثوري من أجل الاشتراكية . غير أن نجيب محفوظ لا يرى من هذا الكفاح سوى المسألة الوطنية والجناب الديمقراطي والمعركة ضد الرؤية الميتافيزيقية التي ورثناها عن أجداد الأجداد منذ آلاف السنين . أحمد راشد لا يرى « حكمة » في الماضي ، فإذا قال عاكف « وديتنا ؟ » رفع الشاب حاجبيه دهشة « ولو استطاع عاكف أن يستشف ما وراء النظارة السوداء لرأى نظرة احتقار تورث الجنون » وكان عاكف يقرأ منذ بعيد فلسفة إخوان الصفاء الدينية فرغب أن يلخصها في كلمات محدثة البغيض ليبلغ عن نفسه تهمة الأخذ برأى العوام في الدين ، فقال :

« - إن في الدين ظاهراً حسيّاً العوام وجوهرّاً عقليّاً للمفكرين ، فهناك حقائق لا يضيّق المثقف بالإيمان بها مثل الله والناموس الإلهي والعقل القمّال .

فهز الشاب منكبيه استهانة وقال :

« - إن العلماء المعاصرين يعلمون بما للذرة من عناصر ، ربما وراء عالمنا الشمسي من ملايين العوالم ، فأين الله ؟ وما أساطير الديانات ؟ وما جلوس التفكير في مسائل لا يمكن أن تحل ، وبين أيدينا مسائل لا حصر لها يمكن أن تحل وينبغي أن نجد لها حلاً » .

ولا يفوت الفنان أن يصور المناخ السياسي والاجتماعي ، فياقت النظر إلى جماعة من لابسى الجلابيب أحاطوا بمائلة عند مدخل القهوة ، ومضى كل منهم بعد رزمة ضخمة من الأوراق المالية ، وكان منظراً يستدعي الدهشة لما فيه من أوجه التناقض ، فقال أحمد عاكف :

« - لعلمهم من أغنياء الحرب .

فقال الآخر موافقاً :

« - سيهجرون طبقة ويلحقون طبقة أخرى .

« - إن الحرب ترفع كثيرين من السفلة .

« - السفلة ! . . هذا صحيح ولكن لا يوجد حد فاصل بين السفلة والطبقة العالية ، فأرستقراطيو اليوم كانوا سفلة الأمس . ألا تعلم أن رعاة الغزاة انهبوا في الماضي أراضينا بحكم النزو ؟ . . وما هم أولاء يكونون طبقة عالية متمتعة بالجاه والسؤدد والامتيازات التي لا حصر لها . ولأول مرة يميل إلى موافقته دون نزوع إلى المعارضة ، فقال :

« - هذا رأي !

فاستدرك الشاب قائلاً :

« - ويرى كارك ماركس أن العمال سيظفرون بالنصر النهائي فيصير العالم طبقة واحدة متمتعة بالضرورات الحيوية والكمالات الإنسانية ، وهذه هي الاشتراكية ! » .

إن المتسمى إلى اليمين والمتسمى إلى اليسار ، يلتقيان في كثير من الأحيان . ولكنه لقاء ذو دلالة واضحة ، فتجيب محفوظ يختم النقاش كما يختم القاهرة الجديدة بانتصار واضح لأحد الرأيين المتصارعين ، فالموضوعية الكاملة في تصوير الموقف الدرامى لا تنفى أن هناك نتيجة موضوعية محددة هي الاشتراكية والفكر العلمى . ولما كانت نقطة الانطلاق الدرامية دائماً هي الموقف من الدين ، فإن امتدادات هذا الموقف تصوغ الأحداث هكذا : مناقشات حامية لا تنتهى بين اليسارى المؤمن بالعلم واليمينى المؤمن بالله . وتحجب الرؤية الاجتماعية القاصرة للفنان حينذاك ، ما تؤكده حركة المجتمع من انتصارات إلى جانب العلم والاشتراكية . . . بغض النظر عما يمكن أن تؤدى إليه هذه الانتصارات من كشف لأوراق الدين والميتافيزيقا . فاليسارى - بعد مرحلة رد الفعل - ينظر إلى الدين نظرة جديدة . أنه يراه معوقاً للحركة الثورية بلا شك ، ولكنه يحاول ألا يجعل منه قضية أساسية في زمن معين ، وبين الجماهير الشعبية بالذات . فالأهم هو القضاء على الاستغلال الاجتماعى الذى يؤدى بدوره إلى القضاء على الاستغلال العقلى . وفى أحيان نادرة كان الفنان يلتقط حركة الاحتكاك بين الفكر والواقع ، فيصور ما آلت إليه الجماهير من ضلال خطير ، فيدور مثل هذا الحديث بينهم :

« . . . وعتلر ينطوى على احترام عميق للبقاع الإسلامية !

— بل يقال إنه يبطن الإيمان بالإسلام !

— ليس هذا عليه ببعيد ، ألم يقل الشيخ لبیب التتى أنه رأى فيما يرى النائم على بن أبى طالب رضى الله عنه يقلده سيف الإسلام .

— سوف يعيد ، بعد فروغه من الحرب ، إلى الإسلام مجله الأول . وينشئ من الأمم الإسلامية اتحاداً كبيراً ، ثم يوثق بينه وبين ألمانيا بمعهد الصداقة والتحالف . — لذلك يؤيده الله فى حروبه .

— وما كان الله لينصره لولا جميل طويته ، وإنما لكل امرئ ما نوى .

هذا الاختيار الدقيق لانعكاسات اليمين الفكرى على موقف الجماهير من المسألة الوطنية ، يمثل ما سبق أن أشرت إليه بعملية التفاعل بين الفكر والواقع . فليس الأمر مجرد حوار بين منتم إلى اليمين وآخر إلى اليسار ، وإنما يتجاوز الحوار

الثقافى المألوف إلى تلمس نبض الحياة في وجدان الشعب . وفي المستوى الجمالى تعد هذه الخطوة جديدة من جانب نجيب محفوظ ، ولكنها خطوة قصيرة المدى والفاعلية إلى حد كبير أيضاً . فن غير المعقول — بعد عشر سنوات من أحداث القاهرة الجديدة — أن يظل الممتنى اليسارى محصوراً في نطاق ضيق من المناقشات بإحدى المقاهى . بل إن على طه كان أكثر تقدماً بإقباله على العمل الحر فى الصحافة وتأليفه مقالات داعية إلى توزيع الثروة الإنتاجية توزيعاً عادلاً . . أما أحمد راشد فلا نراه إلا محاوراً ذكياً في أحد أركان المقهى ، يسوى المنظار الأسود على عينيه ويقول « لدى أمل واحد ، أن ينتصر الروس ويحرروا الدنيا من الأغلال والأوهام » أو يقول « نحن شعب من الشحاذين .. وحنة من أصحاب الملايين » أو أنه « ليس يوجد شر من نظام يقضى على أناس بالانحدار إلى مستوى الحيوان الأعجم » أو يشamel « لست أدري كيف تطيب الحياة لقوم عقلاء وهم يعلمون أن غالبية قوهم جباة ؟ » . لا ريب أن هذه الكلمات تشير إلى اتجاه السهم في تكوين الشخصية الفنية ، فأحمد راشد هو نموذج للمثقف البرجوازى المتقدم . وأعود مرة أخرى إلى القول بأن المقارنة بين الفن والواقع عليها منهج الفنان في التعبير . فلقد أثر المنهج الواقعى الذى يستمد من الحياة مادته الخام . والمادة الخام تشترك كما قلت في صياغة العمل الفنى على نحو ما . لهذا أقول إن تصوير المصطهد — أحمد عاكف — أسدل ستاراً كفيفاً على تصوير الممتنى . وعلى الرغم من ثانوية الدور الذى يقوم به أحمد راشد إلا أن استخدامه أصلاً كنموذج للممتنى اليسارى ، كان يفرض على الفنان مجموعة من الاعتبارات . الاعتبار الأول أن ثانوية الدور لا تعنى بحال إهمال الشخصية ، أو إلقائها في الظل . فنحن لا نستطيع الزعم بأن أحمد راشد كان أكثر فاعلية من أى شخصية أخرى ترتاد المقهى . فبالرغم من تحدياته الفكرية لآراء أحمد عاكف ، إلا أنه لم يكن ذا أثر إيجابى في تحريك الأحداث ، ولو في المستوى الثانى أو الثالث لشخصيات الرواية . والاعتبار الثانى هو عزلة الحياة الخاصة عن الحياة العامة لشخصية أحمد راشد ، أو أن هذه وتلك لم تكن سوى الأحاديث المتناثرة الخاصة بينه وبين الأصدقاء . أما صياغة الشخصية في حالة تفاعل مع الأحداث الخاصة والعامة ، فإن ذلك ما لم يخطر على بال المؤلف الذى لم يتصور فيها يبدو أن وحدة الشخصية لا تنفى تناقضاتها الخاصة بين الفكر والسلوك ،

أو بين السلوك العام والسلوك الخاص . إن العام والخاص في حياة الشخصية الفنية يخلق ما يمكن تسميته بـ «دراما الشخصية» . والاعتبار الثالث هو الكشف عن العالم الداخلي لأحمد راشد . فلا أحد يعلم ما إذا كانت المحاماة وفقدان إحدى العينين ودخله الشهري وأصدقائه، لها تأثير خاص على ديناميكية حياته ، أو أن نوهية يساريته كانت بمعزل عن عالمه الداخلي .

إن الفنان لا يتجاهل هذه الاعتبارات تماماً، ولكنه يصوغها على نحو قريب من المباشرة التي تخلص منها إلى حد ما في هذه الرواية. بل إن هذا النقص في التكوين الدرامي لشخصية أحمد راشد يحدث خلخلة عميقة في الهيكل الروائي العام.. ففي أكثر المواضع يلجأ الفنان إلى تجسيم الانفعال الشعوري بحيث يبتعد به عن المباشرة أو التقرير . فإذا جاء عند شخصية أحمد راشد سمعناه يقول «لا غنى عن التسلع بالعالم للمكافح الحق، لا للاستغراق في تأملاته ، ولكن لتحرير النفس من أصفاد الأوهام والترهات ، فكما أنقلتنا الديانات من الوثنية ينبغي أن ينقلنا العلم من الديانات» . أو هو يجيب على أحد المتحمسين للألمان هكذا «الظاهر أنك تجهل حقيقة روسيا ، روسيا الاشتراكية غير روسيا القيصرية ، الشعب الاشتراكي كتلة من الصلب والإيمان والعزيمة، وهو ربما تقهقر ريثما يأخذ أنفاسه، ولكنه لن يلقى السلاح أبداً، لن يسلم لدواعي الهزيمة» . أو هو يعلق على حادثة شراء أحد المسنين الأثرياء لفنأة جميلة فقيرة تصغره سنّاً بسنوات كثيرة : «... انظر إلى المال كيف يستدل الحسن ؟ إن أقبح ما في عالمنا هو نخوع الفضائل والقيم السامية للضرورات الحيوانية فكيف سامت الحسنة نفسها قبول يد هذا القرد اللئيم ؟ ولن يكون اجتماعهما زواجاً ، ولكنه جريمة مزدوجة تعد من فاحية سرقة ومن فاحية اغتصاباً . ولن يزال جمالها فاضحاً لقبحه ، وقبحه فاضحاً لجشعها . . ولا يمكن أن تقترف هذه الجريمة وأمثالها في ظل الاشتراكية» . أو هو يقول للفنأة التي يقوم بتدريسها «يخيل لي أنك لا تحبين العلم كما يجب وإن لم يتقصك الاجتهاد أو حسن الفهم ، فأحببه كما تحبين الحياة فهو منها بمثابة العقل من شخص الإنسان، وينبغي أن يتغذى به عقلك ويتمثله كما يتغذى جسمك بالطعام ويتمثله . أين الشوق إلى أسرار الوجود ؟ أين الالهة على المعرفة ؟ .. لا يجوز أن يتخلف قلب المرأة عن قلب الرجل في طريق العرفان والجهول» .

إن هذه المحاورات الذكية تضيء لنا الإطار العام للشخصية الفنية التي يمثلها المنتسب اليسارى . بالإضافة إلى استخدام الفنان للمصطلح كمرآة — من أحد جوانبها — للتصوير الجيد . ولكنها ، هذه المحاورات ، لا تصوغ بحال جوهر هذه الشخصية ، ما دام هذا الجوهر بعيداً عن أى امتحان أو تفاعل أو احتكاك مع الواقع الاجتماعى أو الآراء الفكرية الأخرى . فنحن لا ندرى بعد مرور عشر سنوات على أحداث القاهرة الجديدة ، ما إذا كان المنتسب اليسارى فى مصر قد تجاوز — وما أكثر ما يتجاوز — مرحلة رد الفعل لإزاء الدين ، فتكونت معالمه وخصائصه الذاتية بمعزل عن التضخم والانفعال والمبالغة . هل ما يزال الدين هو نقطة الانطلاق فى الانحياز إلى اليسار الاجتماعى . وما هو الفرق بين أن يكون الدين هو هذه النقطة ، أو أن يكونها المجتمع بطبقاته وصراعاته المختلفة ؟ أم أن هناك أكثر من وشيجة اتصال وامتزاج بين الدين — كحركة فكرية — وصراع الطبقات كحركة اجتماعية ؟ . . إن الإجابات الحاسمة على هذه التساؤلات كان يمكن للشخصية الفنية المتكاملة أن تجيب عنها ، ولكن عناية نجيب محفوظ بالشخصيات والأحداث الرئيسية وتجاهل الشخصيات والأحداث الثانوية ، أوجد ما يشبه التضخم فى العمل الروائى من جهة ، والجزال فى بعض جوانبه الأخرى .

غير أنه فى رواية « بداية ونهاية » حاول الفنان أن يخطو خطوة جديدة ، فإلى أى مدى حققت هذه الخطوة أحلامنا ؟ كان المنتسب اليسارى فى الأعمال السابقة ، يتميز بالوضوح الكامل ، وكان وضوحه يقرب من المباشرة والتقريرية . أما فى « بداية ونهاية » فنحن أمام مأساة البرجوازية المصرية الصغيرة التى تنهت فى كثير من الأحيان ذلك المنتسب غير المحدد الذى يتسم فى معظمه بالغموض . استقبل « حسين » موت أبيه بقلب صامد ، ولكنه أبى أن يحمل الله المسئولية . . . مسئولية هذه « المصيبة » ، فيوجه الحديث إلى أحد إخوته قائلاً : « ألا ترى أن الله إذا كان مسئولاً عن موت والدنا فليس مسئولاً عن قلة المعاش بحال الذى تركه ؟ » . . أى أن المنتسب هنا يتجه ضميره إلى المأساة الاجتماعية مباشرة . ويعنى هنا أن ألقت النظر إلى الزمن الروائى لبداية ونهاية ، فهو ثلاث سنوات تبدأ مع القاهرة الجديدة قبيل الحرب ، وتنتهى بعد الحرب . ومعنى ذلك أن حسين قد

عاصر- فنياً - على طه . ومعناه- روائياً- أن الفنان يقدم أكثر من نموذج للأنهاء اليسارى ، أو أنه يشير إلى أن ثمة درجات عديدة للأنهاء نحو اليسار ، ولعل حسين يمثل الحد الأدنى من عملية الانهاء . فهو ليس شاباً جامعياً كعلى طه أو أحمد راشد حتى يمكن القول إنه تلقى ثقافة ما تعينه على التفكير والتأمل . وهو لم يقف ذلك الموقف العنيد من قضية « الدين » . . بل هو أقرب إلى « الحساسية الشعبية » التى تنفرد بحصيلة لانهاية من المعاناة ، من التجربة ، فهى بفطرتها الخلام تستشعر الأسى العميق فى بلواها الاجتماعية ، والمأساة تحركها بصورة عفوية نحو اليسار . لهذا لا ندهش كثيراً حين نستمع إلى حسين يردد فى صفاء « إننا نأكل بعضنا بعضاً ، ينبغى أن نسر بهريج حسن وعيشه ما دام يبيئنا كل شهر بفخذ خروف . وينبغى أن نسر بأختنا الخياطة ما دامت تعد لنا لقمتنا الخفاقة . وهذا الشاب المتلهم - يقصد حسين - ينبغى أن يسر بانقطاعى عن التعليم ما دام سيتم تعليمه هو . يأكل بعضنا البعض . أى وحشية . أى حياة ! لعل لا أجد إلا عزاء واحداً وهو أن قوة أكبر منا جميعاً تطحننا طحناً وتلتهمنا التهاماً ، وأنا نصمد ونقاتل »... قلت أننا لا ندهش كثيراً حين نستمع إلى هذه الكلمات ، فهى تحدد « طبيعة » الانهاء اليسارى عند حسين من ناحية ، وهى تحدد « المبنى » الذى تذهب إليه هذه اليسارية من ناحية أخرى . والفنان هنا يرسم الشخصية الحية فى حالة فعل بالرغم من كل ما تشير به الكلمات من حوار ذهنى . فالحوار هنا يحمىء جزماً لا يتفصل عن بناء الشخصية . الحوار يسهم فى بلورة الشخصية ويكسوها باللحم والدم . يبعث فيها وهجاً حاراً من السلوك الواقعى البعيد عن التجريد .

ولذا وصل الحوار إلى درجة التجريد ، فلما لعبعبر عن جانب آخر من جوانب الشخصية. الحوار التجريدى عند على طه أو أحمد راشد كان يمثل الجانب الوحيد، أو الأداة الوحيدة فى صياغة الشخصية ، ومن هنا كان يحمل قدراً لا بأس به من الافتعال . أما فى شخصية حسين فإن التجريد يمثل أحد وجوه الشخصية ، فهكلنا يردد حسين « يا للعجب . . . إن مصر تأكل بينها بلا رحمة . ومع هذا يقال عنا إننا شعب راخر . هذا لعمرى متهى البؤس . أجل غاية البؤس أن تكون بائساً وراضياً . وهو الموت نفسه . لولا الفقر لوصلت تعلمى ، هل فى ذلك شك ؟ . .



البله والخط والمهن المحترمة في بلدنا هذا وراثية ، لست حاقداً ، ولكنى حزين .  
 حزين على نفسى وعلى الملايين . لست فرداً ، ولكنى أمة مظلومة ، وهذا ما يولد فى  
 روح المقاومة ويعزى بنوع من السعادة لا أدرى كيف أسميه . كلا لست حاقداً  
 ولا يائساً أيضاً ، وإذا كانت فرصة التعليم العالى قد أفلتت من يدى ، فلن تغلت  
 من يد حسنين ، وربما وجدت نفيسة الزوج المناسب ، سوف ترد الروح  
 إلى أسرتنا فنذكر أيامنا السود بالفخار . . هذا الحوار المجرد من حدث أو موقف  
 يعود بعدئذ فيرتبط بكل أطراف الحدث الدرامى الصانع للمأساة . هذا الحوار  
 التجريدى يجسم « المستوى الفردى » الذى ينطلق منه تفكير هذا النوع من المثمنين .  
 إنه يتمثل مصر كلها ترقد بين ذرات دمه . ومع هذا يعتقد أن تخرج حسنين من  
 هذه المرحلة العالية ، يكفل له الأمن ولأمرته الاستقرار . وهذه الرؤية القاصرة  
 عند حسين ، هى بعينها كانت تشكل حياة حسنين . ومن هنا جاءت النهاية المأساوية  
 ترمم خطوط الفاجعة بصرامة . فقد تجاوز نجيب عفو ظروفيته المحدودة فيما مضى  
 إلى آفاق أكثر رحابة وعمقا . تمكن من أن يرى أن الأسلوب الفردى فى الفرد على  
 النظام القائم ليس حلا موضوعياً لمأساة مصر فى ظل الحكم البرجوازي شبه الإقطاعي  
 المتحالف مع الاستعمار . لذلك جاءت النهاية فى « بداية ونهاية » دافعة للأسلوب  
 الفردى فى الفرد والمستوى الفردى فى التفكير . جاءت النهاية رداً حاسماً على  
 تساؤلات حسين الذى تمثل مصر فى ذاته كما تمثل القوة الطاحنة لمصر ، ولكنه لم  
 يتمثل قط حلاً ثورياً كاملاً . ليس الحوار تجريدياً إذًا ، ما دام يرتبط بالشخصية  
 والحدث العام والموقف الدرامى . كانت تصورات حسين وتخيالاته عن كازنة  
 مصر ومصيبته هو شخصياً ، ترتبط دينامياً بالحركة الاجتماعية الدائرة من حوله .  
 وكان الفنان يقول إن هذه الدرجة الباهتة من درجات الانتهاء إلى اليسار لا تحقق -  
 فى المستوى الاجتماعى - سوى هذه الدرجة البهتة من درجات المأساة . كان  
 حسين يزواج بين همومه الفردية الخالصة ، فيعز عليه كثيراً أن يرى أمه منزوية فى  
 العرية الحفيرة وسط البؤس والبائسين ، وبين هموم مصر كلها حين يسمع أحدهم  
 يسأله : هل سمعت عن شخص واحد بمصر مات جوعاً ! فيجيب بمرارة :  
 أصل شعبنا اعتاد الجوع ! ولكن هذه المزاوجة لم ترتق إلى مستوى التفاعل أو  
 الالتحام العضوى . نحن لا نلاحظ ارتفاعه إلى هذا المستوى كلما التقى  
 بمأزق خاص كالحب . فعندما تقرر الظروف المحيطة أن يصبر قليلاً على الزواج  
 المتتى

يتأزم على نحو غريب حتى يصفه الفنان بقوله : كان في تلك اللحظة عدوًّا لنفسه وللشعر جميعاً . أما هو فيقول « ما قيمة هذا كله ؟ ! الموت أرحم من الأمل » . وإذا قرأ كتاباً عن الحركة الاشتراكية لمكدونالد أحس بسعادة غامرة ما دامت الاشتراكية في رأى المؤلف لا تتعارض مع الدين ولا الأسرة ولا الأخلاق « كان في وحدته وضيقة يسعد بأحلام الإصلاح ويتخيل مجتمعاً خيراً من المجتمع الذى يعيش بين أحضانه ، وحالا خيراً من الحال المقدرة له ، وأسعده الأمل في إمكانية تحقيق خياله دون الاعتناء على العقائد التى أشرب بها . والإيمان بها منذ طفولته ، ووجد نفسه ذات يوم ، يتأمل في صمت حزين الفوارق الطاغية التى تميز بين الموظفين ، وامتد خياله وهو لا يدري إلى الفوارق التى تفصل بين الناس عامة » .

\*\*\*

لقد عنى نجيب محفوظ بتجسيد النسيج الأسامى للبرجوازية الصغيرة . وقدم المنتمى إلى اليمين أو إلى اليسار كخطين ثانويين ، واكتفى بكملان الصورة ، فظهر في شكلهما التقريرى المباشر الذى يوبى بضعف حركة الالتئام ويبدو هذا واضحاً في أعماله الثلاثة « القاهرة الجديدة » ، « خان الخليلي » ، « بداية ونهاية » . وقد أراد نجيب محفوظ أن يقول إن المنتمى اليسارى المصرى في أزمة ، وقدم نفسه تعبيراً حاسماً عن هذه الأزمة العقلية من خلال كمال عبد الجواد . ثم أوضح معالم الأزمة « المحسوسة » من خلال أحمد وعبد المنعم ، فلم يكن يعنيه سوى هذه المعالم التى تتركز في أزمة الحرية . أما التماذج فليست إلا ركائز بعيدة عن الواقع . يتضح هذا البعد في تصوير الفنان لشخصية أحمد شوكت على أنها اليسارى المثال ، أو المنتمى النموذجي . . وكما لم تكن الحركة اليسارية في مصر أثناء كتابته القاهرة الجديدة على تلك الدرجة من الضعف والوهن ، كذلك لم يكن المتممون اليساريون في المرحلة التاريخية التى تقع أثناءها أحداث السكرية على درجة عالية من الكمال والنضج . لهذا تقرب رؤية نجيب محفوظ للحركة الاجتماعية إبان تلك الفترة من المستوى النظرى المحض وتبتعد كثيراً عن تلمس اتجاهات هذه الحركة في الواقع الحى . مما أدى بالشخصيات التى تمثل اليمين واليسار إلى ما يشبه الجمود ، لولا رمزيتهما التى تمثل بها جانباً خفياً من أزمة كمال عبد الجواد .

كذلك كان الاتساع والشمول في لوحة العرض البانورامى التى عشناها في الثلاثية عاملاً هاماً في التأكيد على الدرجات المتفاوتة من الانتهاء . أى أننا نلاحظ على شخصية فهمي بعض الملامح التي لاحظناها على حسين . فبينما كانت الوطنية تجمعهما يختلف فهمي عن حسين بأنه كان ثورياً بالمعنى التطبيقي ، فلم ينزق قط بأبراج همومه الفردية ، ولكنه بادر بالمهجرة من هذه الأبراج إلى ساحة النضال ، مهما كان الموت من احتمالات الطريق .

كشف نجيب محفوظ خلال هذه الشخصيات جميعها عن الوجه الرجعي الملازم للبرجوازية الصغيرة . وهو خوفها المستمر من السقوط ، وإحساسها العميق بالمملكة الفردية . كما أنه كشف عن وجهها التقدي كشريحة كادحة . أما أزمة المنتهى اليسارى . فقد حدها على ضوء طبيعة البرجوازية الصغيرة ، فهو — أى المنتهى — لا يتخلص تماماً من عناصر الضياع والاضطهاد . . إلخ ، كما أنه يتبنى قيم طبقة أخرى غير طبقته ، أى أنه ليس أصيلاً في انتمائه إليها . إن المنتهى في أدب نجيب محفوظ — حتى الثلاثية — هو الفرد الملتزم بقضايا المجتمع الذى يعيش فيه . ويبدأ الالتزام من التعاطف النظرى مع هذه القضايا إلى الارتباط التنظيمى بالحزب أو الجماعة المعبرة عن هذه القضايا . والانتماء الذى تخصصه نجيب في تحليله هو انتماء البرجوازي الصغير . فإذا كان النسيج الأساسى للبرجوازية الصغيرة المصرية هو الضائع والمضطهد والطريق القصير والمسدود والسراب . فإن الاستقطاب الانتمائى ناحية اليمين أو ناحية اليسار يصوغ كيان المرحلة التاريخية الجديدة التى كانت تعيشها مصر في نهاية الثلاثية . هذا الاستقطاب الذى تنتمى أغلبته إلى اليمين ، وأقلية إلى اليسار . فيتبنى اليميني أكثر القيم رجعية وبالتالي يتفق مع مضمون الطبقة السائدة . في حين يتبنى اليسارى أكثر القيم تقدماً فيخرج بذلك عن الطبقة ويصبح من أعدائها . ومن هنا تبدأ أزمته التى ندعوها بأزمة الحرية . ياتى اليميني واليسارى إذاً في أنهما يرغبان في تغيير الشكل الاجتماعى ( ككل ) مختلفين بذلك مع النسيج الأساسى لشريحتيها الاجتماعية ، فهما لا يتجاوزان مأساة البرجوازية الصغيرة كما يفعل الضائع أو المضطهد ، وإنما مأساة المجتمع بأكمله . . ثم يفرقان من حيث تحديد هذا الشكل .

إن معالجة أزمة المنتمى العربى فى مصر - على هذا النحو - ترفض المقارنة مع أية أعمال أخرى فى الشرق أو فى الغرب . فى ألب القرن التاسع عشر ، نستطيع أن نفكر للمستوى يسكى قمة شواخه «الإخوة كرامازوف» فنضع أيدينا على نماذج الشباب الثورى حينذاك ، وهو يتخذ موقفاً بالغ الصرامة من الدين ، وموقفاً مماثلاً من أزمة المجتمع . ولكن الطرف النقيض لهذا النموذج هو الابن الآخر الذى ترهب ، وأصبحت «السماء» هى مملكته الحقيقية . فهل يمكن أن تكون هذه هى خريطة اليمين واليسار فى روسيا القيصرية ؟ كلا ، وإنما كان الراهب الشاب نموذجاً للامتنى ولم يكن قط منتبهاً إلى اليمين بالرغم من تدينه الحاد . لماذا ؟ لأن الرهينة والتصوف وما إليهما ليس تجنيداً للفرد فى خدمة اليمين ، وإنما هى زلزلة عقلية أساسها الشعور الحاد باللائية . على عكس اللائية إلى جماعة الإخوان المسلمين أو مصر الفتاة ، فهما منظمتان سياستان من حيث الجوهر ، وما الدين عند الإخوان المسلمين ، أو القومية عند مصر الفتاة ، إلا دعامة أساسية يقام عليها صرح الفاشية . واللائية الذى يصدر عن إيمان عميق بحرية الفرد ، يختلف تماماً عن اللائية إلى الفاشية أو النازية ، وكلاهما ياتزم الإيمان العميق بالفرد وامتيازه . إن حرية الفرد شىء ، وامتياز الفرد أو الصفوة الممتازة شىء آخر . . أو لنقل إن الديمقراطية شىء والنيتشوية شىء آخر . وهذا هو الفرق الكائن بين اللامتنى العربى حين يتوسل بالرهينة إلى التفرّد بالذات ، وبين الأخ المسلم حين يتوسل بالإسلام إلى تقلد مقاليد الحكم وإقامة الفاشية الدينية .

إن أعظم ما فى الثلاثية أنها طرحت قضية اللائية على أوسع نطاق تاريخى بلغ الربع قرن . طرحت القضية فى مستوياتها العديدة ومراحلها المختلفة . فإذا كانت بين القصرين تمثل حركة اللائية إلى الحزب الوطنى والإرهاص إلى تكوين الوفد ، فإن قصر الشوق تمثل مرحلة الأزمة بين اللائية الوفدى واللائية اليسارى المتكامل ، بينما تمثل السكرية مرحلة اللائية الإيجابى إلى اليسار . هذا البناء التاريخى الدقيق هو أحد عناصر العمل الفنى العظيم . فالمرحلة التى كان يمثلها الحزب الوطنى هى سنوات الحرب العالمية الأولى . ونهاية بين القصرين رامية إلى نهاية هذا الحزب كممثل للحركة الوطنية . كذلك كانت هذه المرحلة هى سنوات الميلاد لثورة ١٩١٩ . ونهاية الجزء الأول من الثلاثية يؤكد أن هذه الثورة لم تنجح تماماً . لهذه الأسباب كان

فهى نموذجاً رائعاً للمتمى الذى يصور أحلامه كلها فى جلاء الإنجليز والاستقلال التام . ولقد أدى غياب المشكلة الاجتماعية عن أذهان ووجدان القائمين بأمر المسألة الوطنية إلى نهاية الحزب الوطنى والثورة معاً . وفهى هو المثال القوى لهذا المتمى إلى الحركات السرية المناوئة للإنجليز ، لكنه لا يشغل لحظة واحدة بمأساة الفئات الكادحة من المجتمع المصرى التى شاركت فى حركة الحصول على الاستقلال دون أن تنال ثمرة تذكر .

أما فى قصر الشوق فإن كمال عبد الجواد يحتل الشاشة كلها ، ويصبح هو البطل المأزوم ، بطل العصر المعزق بين الفكر اليسارى المتكامل والسلوك الوفدى القلق . وجاءت نهاية الجزء الثانى من الثلاثية إعلاناً صريحاً بجمهور الأزمة . لقد وصلت المشكلة الاجتماعية إلى مرحلة عالية من النضج والاكتمال ، بحيث لم يعد حزب الوفد قادراً على تجاوز هذه المشكلة أو حلها . أصبح المتمى إلى الوفد عاجزاً عن تقديم الحل الثورى الممكن للمرحلة . وأثبت حزب الوفد بما لا يدع مجالاً للشك أنه حزب البرجوازية المسور بأسوارها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، بحيث لا يستطيع أن يقدم شيئاً إلى مشكلات الطبقات الشعبية التى آزرته أثناء الكفاح المشترك ضد الاستعمار . إن أزمة المتمى فى تلك المرحلة الوسطى هى أزمة الحرية فى مدلولها العميق ، أى حين يصبح شعار « الحزب والحرية » هو الشعار الأكثر ثورية لطبيعة المرحلة . وقد كانت جميع المدارس الليبرالية فى الكفاح المصرى - وعلى رأسها الوفد - قد استنفدت طاقاتها الثورية إلى أبعد مدى يتسع لمصالح الفئات الطبقيّة التى تعانت النضال فى المدارس الليبرالية وحدها . وكان المثقف الثورى فى محنة مريرة ، عند ما يجد حزبه الأثير - الوفد - ينكص عن الكفاح ، بينما ما تزال فى اللعبة النظرية مشكلات فورية عديدة تتطلب حلولاً سريعة . وكان واضحاً أن هذه الحلول لم تعد فى حوزة الوفد بصورة نهائية ومطلقة .

والحق أن الطبقات الشعبية لم تكن فى انتظار القيادات البرجوازية المأزومة ، بل كانت تبحث بنفسها عن حلول ثورية لأزماتها . وبالرغم من أن السكرية تعرض بالتفصيل لهذا الحل الثورى الذى استراحت إليه الطبقات الشعبية وجدت فيه المص الطبيعى . . إلا أن نجيب محفوظ لم يعد ذلك الفنان الذى يستعرض

الحلول بطريقة آلية مباشرة ومن خلال حواريات تقريرية مبتسرة . لقد أفاد بلا ريب من وسيلة « الاستقطاب » للنسيج الأساسي في شريحة البرجوازية الصغيرة ، وأحس أنه أوفى هذا النسيج حقه فيما سبق الثلاثية من أعمال . وبقي أمامه استقطاب جديد يحمل مكان الاستقطاب القديم ولا يلغيه . بقي أمامه اليمين واليسار .

وكان اليسار الإيجابي المتكامل ، هو الحل الذي ترمى لنجيب محفوظ ، كي ينقذ مصر من أزمتها الاجتماعية . كان هذا اليسار رؤيا ضبابية غائمة في بين القصرين فلم يرتفع فهمي إلى المستوى الثوري الشامل للقضية الوطنية والقضية الاجتماعية معاً . وكان هذا اليسار في أزمة المخاض التي أصابت كمال عبد الجواد في قصر الشوق ، فلم يتجاوز محنة التناقض بين الفكر والسلوك ، ثم جاء هذا اليسار في السكرية ، وأقفاً حياً متطوراً مع أحداث الفن والتاريخ .

أقول إذاً ، إن رؤية نجيب محفوظ لأزمة المجتمع المصري كانت رؤية يسارية ، تتضح من فهمه للبناء التركيبي للأحداث . فتطور مراحل الكفاح المصري من الحزب الوطني إلى حزب الوفد إلى الحركات الاشتراكية ، هو تطور يتفق مع مفهوم اليسار لحركة التاريخ . كذلك جاء تفسيره لمراحل التطور المختلفة من نهاية الحزب الوطني والثورة إلى أزمة الوفد إلى بزوغ الحل الاشتراكي ، تفسيراً يسارياً واضحاً . ولكن علاقة نجيب محفوظ بالتاريخ ليست هي علاقة المفكر السيامي ، وإنما هي علاقة الفنان . وقد سبق لي أن قلت في غير هذا المكان أن هناك اتجاهين أساسيين في علاقة الفن بالتاريخ : أولهما يتخذ فيه الكاتب من التاريخ ما يبلور له قضيته الفكرية ، من شخوص وأحداث وتجارب . والآخر تستهويه من التاريخ بعض مراحله فيميل إلى تفسيرها وتحليلها — على ضوء منهجه في التفكير — تفسيراً فنياً . وهناك اتجاه يستميله التاريخ لمجرد أن أحداثه مليئة بعناصر الحبكة الدرامية<sup>(١)</sup> . ويخيل إلى أن مؤلف الثلاثية قد أفاد من هذه الاتجاهات الثلاث ، فإن قضيته الفكرية — الانتهاء — لم تفارقه قط ، كما أن وجهة نظره الفكرية — اليسار — لم تفارقه قط ، كذلك كان منهجه في التفكير الفني قد تجاوز التحديدات والقوالب السكونية ، وأضحت الشخصيات والأحداث والمواقف ، كلا واحداً متفاعلاً ، يتصارع فيه الفكر مع الواقع صراعاً دينامياً حاراً .

يقول جاك جوميه في دراسته الموجزة عن الثلاثية «لقد اتسعت - أى الثلاثية - في مداها كله لتوضح شخصية أحمد عبد الجواد وكمال ياسين وعاشة وخديجة من جميع النواحي في فترة ربع قرن . أما الأحفاد الثلاثة فلم يبلغوا مبلغ الرجال إلا في نحو ١٩٤٠ ، فلم يتسع المجال في الثلاثية لتوضيح شخصياتهم من جميع جوانبها . وليس هذا القول صحيحاً ، فالتراكم الكمي لأحداث بين القصرين وقصر الشوق ، كان بمثابة الأرضية للتغير الكيفي الذي حدث في السكينة . أى أن السكينة هي لحظة التغير الثوري في مجرى التاريخ المصري الحديث . ومعنى ذلك أن تجسيد هذه اللحظة لا يتطلب أكثر من بلورة الاستقطاب الأيديولوجي الذي حدث في نماذج نمطية . وهذا ما يفسر لنا كثرة التفاصيل ودقتها وضرورتها في الجزء الأول والثاني من الثلاثية ، فقد كانت هذه التفاصيل هي الصياغة الوحيدة الصحيحة التي تستوعب أطنان التراكمات الكمية التي أدت فيما بعد إلى ذلك التغير الكيفي الحاسم في الخريطة السياسية المصرية . فلم تكن ضبابية المنتمى اليساري أو دروشة المنتمى اليميني في القاهرة الجديدة ونحان الخليلي وبداية ونهاية إلا تجسيدا لخطوات المنتمى من حيث الكم والنوع في تلك المرحلة السابقة على إبرام المعاهدة . فقد كانت المعاهدة مرحلة كاملة في تاريخنا السياسي هي مرحلة الأزمة التي سببت بلبلة هائلة في تفسير الأحداث وتوجيهها على السواء . ولقد كانت إيذاناً ليسار بأن ينفلت من الضباب ، كما كانت فرصة اليمين في التنظيم السياسي الشامل . والتفرقة الحاسمة بين التاريخ والفن هي التي توجب علينا ألا نحاسب نجيب محفوظ حساباً تاريخياً على دقائق الخريطة السياسية للبلاد . فإذا كانت مصر الفتاة تمثل جناحاً فاشياً خطيراً حينذاك ، فإن الإخوان المسلمين كانوا أكثر تمثيلاً للفكرة الفاشية ، لأنهم أكثر توغلاً بين الجماهير . وفي مجال الفن يضيق العمل الروائي بالحصر ويكتفى بالنمط والنموذج ، لذلك يكتفي الفنان بما جاء على لسان عدلى كريم من أن مصر الفتاة جماعة فاشية مجرمة ، ولكنه يتيح الفرصة كاملة أمام عبد المنعم شوكت ليدلئ بوجهة نظر اليمين المتطرف ممثلاً في الإخوان المسلمين . ولقد مر المؤلف بنماذج سبق أن التقينا بها في أعماله السابقة كرضوان ياسين الذي يقترب في وصوليته وانحلاله من شخصيته محجوب عبد الدائم ، وشخصية عبد الرحيم باشا عيسى التي تقترب من قامم بك فهمي ، وهكذا . إلا أن اتجاه السهم في الثلاثية كان يرسمه أحمد وعبد المنعم شوكت في صراع

متبادل وتفاعل حي ، جعل نجيب محفوظ يقول في حديث له « .. ولا أعتقد أن أحداً قرأ الثلاثة دون أن تتركز عواطفه في شيء معين واضح »<sup>(١)</sup>. واكتفى مؤقتاً - بهذه الكلمات - في نفي أسطورة الحياد التي يلصقونها عن جهل بأدب نجيب محفوظ .

وسوف تتحدد مهمتنا الآن في الكشف عن طبيعة الحركة الصراعية التي تتفاعل بها الشخصيات والأحداث والمواقف في السكزية ، رواية الانتهاء الإيماني المتكامل ناحيتي اليمين واليسار . وذلك حتى نضع أيدينا على اتجاه النهم الذي يشير به نجيب محفوظ إلى مفهومه عن حركة التاريخ . وأراني أعود إلى جوميه لأجلده يقول « .. إننا نلاحظ أن كلا من الأخوين يرى من هذا الصراع أو الانقسام النفس الذي كان يشمل حياة كمال خالهما ويمنعه من المضي في أي اتجاه » . والحق أن هذا هو رأي كمال نفسه « إن الجليل الحديد يشق سبيله العسير إلى هدف بين دون شك أو حيرة ، ترى ما سر داني الويل ١٩ » .

كانت نقطة انطلاق الصراع هي الاتفاق على أن الوفد أفضل الأحزاب ، ولكنه لم يعد مقنعاً على وجه شاف . ومن نقطة الاتفاق هذه ينطلق الاختلاف ثم الصراع . والاختلاف يتبلور في الأرضية السياسية لكل منهما . فعبد المنعم لم يعد كأمون رضوان يكتفي بالحمامة الدينية والتخصص في الشريعة الإسلامية . كلا ، بل هو يستمع إلى أحد زملائه في الشعبة يسأل مرشدهم: أليس من الحكمة أن نتجنب السياسة ؟ فيجيب الشيخ بهذه الكلمات التي تستقر في أعماق عبد المنعم « الدين هو العقيدة والشريعة ، والسياسة ، إن الله أرحم من أن يترك أخطر الأمور الإنسانية دون تشريع وتوجيه » . وعبد المنعم يشارك مأمون رضوان في « الحساسية الدينية » لإزاء ماسمياه بالخطيئة ، فهو يرفض اللقاء المختلس على بسطة السلم في الظلمة مع بنت الجيران . وهو في هذا السلوك يريد أن يكون منطقياً مع ما يفكر به وهو يحاول إقناع أصدقائه قائلًا : إن الشبان يهددهم زيغ في العقيدة ، وانهلال في الخلق ، وليس الرجم بأشد ما يستحقونه . أما أحمد فيستشعر هو الآخر إيماناً عميقاً وتعصباً شديداً لما يؤمن به « إيماني الخالص ، إيماني بالعلم وبالإنسانية وبالهد .



وبما التزمه من واجبات ترى في النهاية إلى تمهيد الأرض لبناء جديد .. وهنا يلتحم به عبد المنعم قائلا :

« — هلمت كل ما الإنسان إنسان به .

— بل قل إن بقاء عقيدة أكثر من ألف سنة آية لا على قوتها ، ولكن على حطة بعض بنى الإنسان ، ذلك ضلمعنى الحياة المتجددة ، ما يصلح لى وأنا طفل يجب أن أغيره وأنا رجل ، طالما كان الإنسان عبداً للطبيعة والإنسان وهو يقاوم عبودية الطبيعة بالعلم والاختراع كما يقاوم عبودية الإنسان بالمذاهب التقليدية ، ما عدا ذلك فهو نوع من القرامل الضاغطة على عجلة الإنسانية الحرة !

فقال عبد المنعم ، « وكان في تلك اللحظة يكره فكرة أخوة أحمد له :

— الإلحاد سهل ، حل سهل هروبي ، هروبي من الواجبات التي يلتزمها المؤمن حبال ربه ونفسه والناس ، وليس من برهان على الإلحاد يمكن أن يعد أقوى من البرهان على الإيمان ، فنحن لا نختار هذا أو ذاك بعقولنا بقدر ما نختاره بأخلاقنا » .

ولا يفوت الفنان أن يوصي\* إلى اتجاه آخر يستر خلف العلم قائلا على لسان أحد أصدقائهما — حلمى عزت — « إيمان ... إنسانية .. الغد ، كلام فارغ ! النظام القائم على العلم وحده ينبغي أن يكون كل شيء ، يجب أن نؤمن بشيء واحد هو استئصال الضعف البشري بكافة أنواعه ، وبهما بدا عملنا قاسياً ، وذلك للوصول بالبشرية إلى مثال قوى نظيف » ولا يمكنني نجيب بهذه الإمامة ، بل بضيف قائلا بأنه « كان أحياناً تعتريه نوبات نائرة غامضة » .

إن شخصيات كرضوان يامين وحلمى عزت ورياض قللس ، لا يبيء بها المؤلف عبثاً ، بل هو يصوغ الواقع الأيديولوجي كانعكاس للواقع الاجتماعي . ثم يبادر بإلقاء اليمين واليسار على السواء بين أحضان هذا الواقع ، حتى يتم التفاعل والصراع في إطار كامل الموضوعية . لذلك نحن نلتقي بشخصية قللس — على سبيل المثال — كممثل لتيار الشباب القبطي المتحرر من سلطان العقيدة ، ولكنه أسير الانتهاء إلى أقلية مضطهدة ، فهو يرى أن الأقباط جميعاً وفديون لأنه حزب القومية الخالصة التي تجعل من مصر وطناً حراً للمصريين على اختلاف عناصرهم وأديانهم .

ورياض قلدىس نموذج لهذا القلق المرير الذى يحسه كل من عانى وبيلات هذه المشكلة . يقول رياض : « المرجو ألا تكون ثمة مشكلة ، يؤسفنى أن أصارحك بأننا نشأنا فى بيوت لا تخلو من ذكريات سود محزنة ، لست متعصباً ولكن من يستهين بحق إنسان فى أقصى الأرض — لافى بيته — فقد استهان بحقوق الإنسانية جميعاً » ثم يحلل المشكلة تحليلًا علميًا دقيقاً فيؤكد أنها ذابت فى مشكلة الشعب كله . بمعنى آخر ، أزمة الأقباط هى أزمة الديمقراطية التى يعانىها الشعب المصرى جميعه . لهذا يحتقر رياض الفاشية والنازية وكافة النظم الدكتاتورية « أما الشيوعية فخلقته بأن تخلق عالماً خالياً من مأسى الخلافات العنصرية والدينية والمنازعات الطبقية » .

هذه الأرضية الأيديولوجية لعالم السكرية ، تلتقى بواقع اجتماعى محدد . فأحمد شوكت يقع فى هرى فتاة أرستقراطية تجعله يقول: « إن القلب فى أهوائه لا يعرف المبادئ ، وهيات أن تتعارض المبادئ الشعبية مع الحب الأرستقراطى » ثم يفاجأ بأن الفتاة حددت مع والدها شروطاً لزواج المستقبل أقلها احتمالاً ألا يقل مرتبه عن خمسين جنياً شهرياً . ولكن أحمد يبادر بالهكم عليها وتركها . ثم يعمل بالصحافة الحرة ، لا كما كان يعمل على طه بل إن الأحرار كثيراً ما يضطرون إلى إذاعة آرائهم بالمشورات السرية كما تقول سوسن حماد . وهى الفتاة التى التقى بها فى مجلة الإنسان الجديد . وهى على الطرف النقيض من علوية صبرى — الفتاة الأرستقراطية — لأنها ابنة عامل مطبعة ، ومثقفة من الداخل ، وتعمل بالصحافة ، وثورية أيضاً فيما يبدو . إن سوسن تعرف كمال عبد الجواد من كتاباته . ويشهر الفنان هذه الفرصة لكى تصبح هذه الكتابات هى المحك للتفاعل بينها وبين أحمد ، فتقول وهى تبسم « لا موقف له ، إن موقف الكاتب لا يمكن أن يخفى ، إنه مثل من المثقفين البرجوازيين يقرأ ويستمع ويتسامع ، وقد تجده فى حيرة أمام المطلق ، وربما بلغت به الحيرة حد الألم ، ولكنه يمر سادراً بالمتألمين الحقيقيين فى طريقه » . ولما كان أحمد شوكت هو الوجه الآخر لكمال عبد الجواد ، هو الجانب الخفى من تكوينه الرامز إلى جيل الأزمة ، فإنه — كمال — يسارع بالقول « ربما كان من الخطأ أن نبحث فى هذه الدنيا عن معنى يبتنا أن مهمتنا الأولى أن نخلق هذا المعنى » . وفى المستوى السياسى يسخر من أعماقه الصارخة : « يجب أن

تعبد الحكومة أولاً كى تعيش مطمئناً « أو « متى يعامل المصريون كالأدمنين » ؟ .  
وقد علمته الحياة السياسية فى مصر - يقول المؤلف - أن يمتد الدكتور من  
صميم قلبه .

وبما كان اللقاء بين سوسن وأحمد بمثابة المحك المباشر لشخصية كمال ، كان  
هذا اللقاء أيضاً بمثابة المحك المباشر لشخصية عبد المنعم . فهى تنفذ إلى جوهر  
الدعوة الاشتراكية فى الإسلام ، لتصبح فى وجه أحمد : « قد يكون فى الإسلام  
اشتراكية ، ولكنها اشتراكية خيالية كالتى بشر بها توماس مور ولويس بلان  
وسان سيمون ، إنه يبحث عن حل للظلم الاجتماعى فى ضمير الإنسان بينما أن الحل  
موجود فى تطور المجتمع نفسه ، إنه لا ينظر إلى طبقات المجتمع ، ولكن إلى  
أفراده ، وليس فيه بطبيعة الحال أية فكرة عن الاشتراكية العلمية ، وفضلاً عن هذا  
كله ، فعالم الإسلام تستند إلى ميثافيزيقا أسطورية تلعب فيها الملائكة دوراً  
خطيراً ، لا ينبغى أن نبحث عن حلول للمشكلات حاضرتنا فى الماضى البعيد ، قل  
هذا لأخيك .

فضحك أحمد فى سرور غير خاف وقال :

- أخى شاب مثقف وقانونى ذكى ، إنى أعجب كيف يتحمس أمثاله  
للإخوان !  
فقال بازدياء :

- الإخوان يصطنعون عملية تزييف هائلة ، فهم حيال المثقفين يقدمون  
الإسلام فى ثوب عصري ، وهم حيال البسطاء يتحدثون عن الجنة والنار ، فينتشرون  
باسم الاشتراكية والوطنية والديمقراطية .

ولا يقتصر التفاعل بين سوسن وأحمد على النقاش العقلى المحض ، وإنما  
يتجاوزه إلى ما هو أكثر عمقاً ، إلى صميم العلاقة بين سوسن وأسرة آل شوكت .  
فإذا كان الفارق الطبقي هو الذى حال بشكل واضح بين أحمد وعلوية صبرى ، فإن  
هذا الفارق ما يزال قائماً بصورة معاكسة بينه وبين سوسن حماد . وبالرغم من أن  
أحمد يحب سوسن ولا يعير كلامها عن أسرته أدنى التفات ، إلا أنها تتمسك  
« بالكرامة » التى يجب أن يضعها فى الاعتبار عند أهله وهم يناقشون المسألة . ولقد

كانت سوسن محقة تماماً في إثارتها هذه النقطة ، وذلك أن الأمرة الشوكية لم تسلم لأنها بسهولة . فكما أنها ناهضت عبد المنعم في زواجه من ابنة زنوبة العوادة ، فإنها كذلك تناهض أحمد في زواجه من ابنة عامل المطبعة . ويؤدى هذا المحك للتفاعل ، إلى موقف ممتاز لكمال عبد الجواد ، إذ هو يبادر بالوقوف إلى جانب ابن أخته . ولا شك أن لهذا الموقف جانبه الرمزي الصرف ، فهو يعنى أن كمال ينتصر بعقله للزواج ، أو بالأحرى جانب من عقله . ومع ذلك فإن تسلسل الأحداث يحيطنا علماً بأن كمال رفض الصورة الجديدة من عابدة حين رفض شقيقتها بدور .

ويلح نجيب محموظ على توجيه حركة الانتماء إلى اليسار إلى مزيد من الوضوح والتبلور ، فتحزن نستمع إلى عدلى كريم يوجه حديثه إلى أبنائه من الشباب الثورى قائلا :

● حسن أن تدرسوا الماركسية ، ولكن تذكروا أنها وإن تكن ضرورة تاريخية إلا أن حتميتها ليست من نوع حتمية الظواهر العقلية ، لأنها لن توجد إلا بإرادة البشر وجهادهم ، فواجبنا الأول ليس في أن نتفلسف كثيراً ، ولكن في أن نملاً وعى الطبقة الكادحة بمعنى الدور التاريخي الذى عليها أن تلعبه لإتقاذ نفسها والعالم جميعاً .

● المجتمع الفاسد لن يتطور إلا باليد العاملة ، وحين يمتلئ وعيها بالإيمان الجديد ، ويسمى الشعب كله كتلة واحدة مع الإرادة الثورية ، فهناك لن تقف في سبيلنا القوانين الحمجية ولا المدافع .

● إن مهمتنا الأولى أن نحارب روح القناعة والخمول والاستسلام ، أما الذين قلن يتأنى القضاء عليه إلا في ظل الحكم الحر .

● حتى الرجعيون لم يجدوا بدءاً من استعارة اصطلاحاتنا ، وهم لو سبقونا إلى الانقلاب فسوف يحققون بعض مبادئنا ولو تحقيقاً جزئياً ، ولكنهم لن يوقفوا حركة الزمن المتقدمة إلى هدفها المحتوم ، ثم إن نشر العلم كفيلاً بطردهم كما يطرد النور الخفافيش .

أقول إن نجيب محفوظ يلج على توجيه حركة الانتماء إلى اليسار إلى مزيد من الوضوح والتبلور ، وأضيف أنه يحنّد خاتمة السكرية في إنارة الجرح الأخبّر من السهم الذى يشير إل مفهومه عن حركة التاريخ . فأزمة الحرية لا تعنى بالنسبة لأحمد شوكت إلا إحلى محطات الوصول إلى الحرية . وإذا كانت الأزمة تجمع الشيوعى والإخوانى والسكرير والسارق فى مكان واحد مظلم رطب ، بسجن أحد أقسام البوليس . . فإن أحمد شوكت وحده هو الذى تلوح له خلال قضبان النافذة الصغيرة « وطلّح النور وانية رقيقة » ! من أعماق الظلمة يرى المنتهى اليسارى طلّح النور القادمة مع الغد . وهو وحده الذى يردد بكل إيمان واثقة « لى أفن بالحياة والناس ، وأرى نفسى ملزماً باتباع مثلهم العليا ما دمت أعتقد أنها الحق إذ التكوّص عن ذلك جبن وهروب ، كما أرى نفسى ملزماً بالثورة على مثلهم ما اعتقدت أنها باطل إذ التكوّص عن ذلك خيانة ، وهذا هو معنى الثورة الأبدية » .

هذه الكلمات بعينها هى التى يرددها كمال - الحائر العظيم - فى نهاية الثلاثية ، يرددها بعد أن طار فكره فجأة إلى الطور ، إلى المعتقل . هذه النهاية التى توضح أكثر فأكثر منهج الفنان فى التفكير الفنى . فهو يخلق اليمين واليسار - وهذه هى الموضوعية - ثم يسقط وجهة نظره الفكرية على مسار الأحداث فلا نرى عبد المنعم إلا تأساً بين شيخه وزوجه ، بينما تتبع ملامح الثورة على وجه أحمد وسوسن وعلى كريم ورياض قللس ، إلى أن تتركز تماماً فى شخصية أحمد شوكت . ومن هذا التركيز تفرع أشعة « القيم » التى يدعو إليها نجيب محفوظ ، وهى قيم العلم والإنسان والمستقبل ، قيم اليسار التى يصوغها أحمد فى كلمات « ماذا يدفعنى فى هذا السيل الخطير الباهر ؟ إلا أنه الإنسان الكامن فى أعماق ، الإنسان الواعى المدرك لموقفه الإنسانى التاريخى العام » . قيم المنتهى اليسارى هى رأس السهم الذى ترسمه نهاية السكرية فى اعتراف أحمد شوكت « . . بوسعنا أن نزوج وأن نتجنب المتاعب ونقتنع برغد العيش ، ولكنها تكون حياة بلاروح ، لشد ما يبدو لى المبدأ أحياناً كأنه لعنة مصبوبة علينا من القضاء والقدر ، إنه دى وروحي ، كأنى المسئول الأول عن الإنسانية جميعاً » .

لم يعد الانتماء إلى اليسار مجرد رد فعل على الدين ، ولكنه موقف إلى جانب العلم والمجتمع الإنسانى والتاريخ . وإذا كانت النهاية فى السكرية هى السجن ،

فإنها تعنى شيئاً واحداً ، هى أن المتمنى إلى اليسار دخل مرحلة جديدة من مراحل أزمة الحرية فى بلادنا ، ولكنها مرحلة مختلفة كيفياً عن مرحلة كمال عبد الحواد . ولقد تسلم المتمنى بمعظم أدوات التغيير الحضارى الشامل ، ولم يعد أمامه سوى التوقيت الصحيح . والأزمة الجديدة ليست أزمة الديمقراطية الليبرالية فى ظل الأحزاب الرجعية وحدها ، إنها أزمة جذرية عميقة تضع النظام الاجتماعى بكامله بين قوسين .

لقد سبق لإحسان عبد القدوس أن صور الانتهاء اليسارى على أنه لعبة جنسية فى « لا شىء بهم » كما صورته يوسف السباعى على أنه خائن فى « جفت المموع » كما صورته ثروت أباطة على أنه حاقد فى « قصر على النيل » . . وقبلهم قال نجيب محفوظ كلمته ، ولكنه يعود ليقولها مرة أخرى .

\*\*\*

الفرق بيننا وبينهم فى الغرب ، هو فرق حضارى ، فنحن لم نعان الثورة الحضارية المعاصرة ، بمعنى أننا لم نسهم - نحن المعاصرين - فى بناء عصر هذه الثورة . فى أوروبا - على المستوى الفكرى - أسهموا فى حل مأساة مجتمعاتهم منذ الاشتراكيات الخيالية إلى الاشتراكية العلمية . وفى المستوى التكنولوجى ، صنعوا بأديهم وأذهانهم وجدانهم كل شىء . نحن - بمعنى أدق - متخلفون . ومن هذه الزاوية تنشأ عند المثقف فى بلادنا ، أزمة التناقض بين « الاتجاه » العقل نحو الغرب ، و « التكوين » الحضارى المتخلف عند الشرق . والتخلف هو الأنظمة الاجتماعية البدائية ، والأنظمة المتسلقة على كنى الفكر الأوربى الحديث ، وهو أيضاً الفرق بين الكنيسة الأوربية والمسجد العربى ، بين الحضارة المستوردة والحضارة الأصيلة . إن الفرق بيننا وبين الغرب يرادف التشابه القائم بين الفلاح المصرى الذى يعيش فى عصر الفراعنة دون أن يصنع مجداً حضارياً مثلهم ، وبين المثقف المصرى الذى يعيش فى القرن العشرين دون أن يسهم فى حضارته . وهذه هى الأزمة التى بلورت فى وجدان نجيب محفوظ . الخيوط الأولى فى روايته الكبرى « أولاد حارتنا » .

فلقد أحس نجيب محفوظ منذ الوهلة الأولى أن الدين يشكل ركيزة أساسية فى بناء القيم الذى نعيش بين جدرانها ، فى الشرق . وعن طريق الدين أراد أن يدخل

عالمنا الروحي حتى يستطيع — وهو داخل البناء — أن يستبدل هذه الركيزة الكبرى في حياتنا ، بركيزة أخرى عرفت طريقها إلى العالم المنحصر منذ زمن بعيد . وكانت الركيزة الجديدة التي حاول نجيب أن يحلها مكان الركيزة القديمة هي العلم . ولذلك فزعت الرجعية في مصر فزعاً شديداً حين كانت « أولاد حارتنا » تنشر يومياً في جريدة الأهرام خلال الفترة الواقعة بين ٢١ سبتمبر عام ١٩٥٩ و ٢٥ ديسمبر من نفس العام . وليس من قبيل المصادفة أن تنهز الرجعية فرصة ملائمة في ذلك الحين هي أزمة الديمقراطية التي شملت أرجاء العالم العربي ، فتوجه ضربتها — الأدبية — إلى أول عمل أدبي مباشر — بالرغم من رمزيته — يرفع شعارات العلم والتقدم والاشراكية والحرية . وليس من قبيل التداعى الفكرى أن أسجل هنا نقطة هامة فيها أرى ، بصدد مرحلة الصمت التي رافقت قلم نجيب محفوظ منذ انتهائه من كتابة السكرية عام ١٩٥٢ إلى بداية كتابته لأولاد حارتنا عام ١٩٥٩ . لقد سئل نجيب محفوظ أكثر من مرة عن هذه السنوات السبع ، فكان يجيب دائماً بأنه أحس فجأة — عندما قامت الثورة المصرية في ٢٣ يوليو ١٩٥٢ — أنه قال كل ما عنده ، وأنه لا يجد جديداً يمكن إضافته . كذلك أجاب بأن الإطار الواقعي استفد كل ما لديه من طاقة فنية ، وأنه سوف يبحث عن شكل تعبيرى جديد إذا واثاه المضمون الإنسانى الجديد . ولا شك أن نجيب محفوظ — بعد الثلاثية — كان يعاني صراعاً عنيفاً خاصاً بأشكال التعبير . ولكن أزمته الحقيقية لم تكن قط أنه لا يجد ما يقوله ، وإنما كانت على وجه التحديد هي أنه لا يستطيع أن يقول ما يريد . فالنهاية الحزينة التي اختارها للثلاثية تقول بصراحة وجرأة إن هناك أزمة في هذا المجتمع ، وإن هذه الأزمة هي أزمة الحرية والتخلف الحضارى . ولا يمكن لفنان ناضج كنجيب محفوظ أن يقتنع بأن هذا المجتمع المأزوم قد تخلص مما يعانيه ، ولم يعد للفن دور يؤديه في تغيير هذا المجتمع . بل إن نجيب محفوظ الذى أخلص لقضية الانتهاء الثورى إلى جانب التقدم لا يستطيع أن يعفينا من تفسير موقف الصمت الذى اتخذه طوال الأعوام السبعة على ضوء الأزمة العميقة في كيان المجتمع المصرى . أكثر من ذلك أنه لم يلجأ إلى الشكل الرمزي في « أولاد حارتنا » إلا لأنه لم يكن قد تخلص بعد من الإحساس بضرورة الأزمة . وانعكس هذا الشعور بالاضطرار على البناء الروائى « أولاد حارتنا »

فتأرجحت تأرجحاً شديداً بين استخدام الرمز والمباشرة في إسقاط الرمز على الواقع .

فالحارة يمكن أن تكون البشرية بأسرها، ويمكن أن تكون مصر وحدها ، ويمكن أن تكون رمزاً مزدوجاً . فهي تجمع بين خصائص التطور الإنساني العام وبين ملامح الأزمة الحضارية التي تعيشها مصر . فقد تسبب الانفصال التاريخي في حضارتنا بين المرحلة الفرعونية والقبطية والإسلامية والعربية في صياغة الإنسان المصري على نحو حضارى معقد ، كما كان لهذا الانفصال دوره في تركيز معلم التاريخ الحديث التي ورثناها في مرحلتنا المعاصرة . لهذا يجيء نجيب محفوظ في « أولاد حارتنا » ليعيد صياغة هذا التاريخ الممزق في وحدة فنية تجسد الرمز والواقع معاً .

الحارة إذاً ، قد تكون هي الإنسانية في مختلف مراحل تطورها منذ المجتمع المشاعى الأول إلى التقسيم الكبير الأول في حياة البشر الذي أحلهم إلى سادة وعبيد إلى عصرنا العلمى الحديث الذى يقدم الاشتراكية حلاً حاسماً للمأساة الإنسان . والمأساة الإنسانية - على هذا الوجه - ليست المشكلة الاجتماعية فحسب ، بل المشكلة الميتافيزيقية أيضاً . فتمة خطان متوازيان يلتقيان حيناً ويفترقان أحياناً هما علاقة الإنسان بسر هذا الكون ، أو علاقة النسبى بالمطلق ، وعلاقة الإنسان بهذا المجتمع ، أو علاقة الفرد بالمجموع .

غير أن الحارة أيضاً - على وجهها الآخر - هي مصر في أحدث مراحل تطورها التي تجمع في تكوينها عصارة ماضينا كله ، بل إن هذا الماضى يشترك في خلق الحاضر بكل متناقضاته وتمزقاته العديدة، ويحمل له في الوقت نفسه الحل الناجز لهذه المتناقضات ، الحل المتمثل في العلم والاشتراكية .

وسواء كان نجيب محفوظ يعنى بحارته ، الإنسانية أو مصر ، أو كلاهما معاً ، فإن قضية « الدين والعلم » هي المحور الرئيسى في الرواية ، هي المحور الرئيسى بمعنى أنها العمود الفقري المكون من حلقات الانتهاء التي تنهى بالاشتراكية .

وتبدأ « أولاد حارتنا » بإشارة هامة من المؤلف تركز في قوله « .. وما أكثر المناسبات التي تدعو إلى ترديد الحكايات . كلما ضاق أحد بخاله ، أو ناء بظلم أو



سوء معاملة ، أشار إلى البيت الكبير على رأس الحارة من ناحيتها المتصلة بالصحراء ، وقال في حصة : هذا بيت جدنا ، جميعنا من صلبه ، ونحن مستحقو أوقافه ، فلماذا نجوع وكيف نضام ؟ . هذه الإشارة الذكية تفسر أول ما تفسر لماذا يكتب الفنان هذه الرواية . إنه أحد أولئك الذين ضاقوا بالحال والظلم وتساءلوا لم نجوع ، وكيف نضام . ولكن السؤال — هذه المرة — لم يكن مرجعاً إلى البيت الكبير أو صاحب البيت الكبير . ومنذ اللحظة الأولى يجب أن نوافق نجيب محفوظ فيما ذهب إليه في حديث له من أن أولاد حارتنا هي التقبض ، على الأرجح ، لرحلة سويفت المشهورة . فتلك كانت نقداً للواقع عن طريق الأسطورة . أما أولاد حارتنا فهي — على حد قول صاحبها — نقد للأسطورة عن طريق الواقع<sup>(١)</sup> . من هنا نستطيع أن نؤكد على نقطة الانطلاق هذه : وهي أن الفنان يصور قصة الحارة البشرية على نحو مغاير للحكايات التي توارثناها جيلاً بعد جيل منذ قديم الزمن « لعل الخيال أو الأغراض قد اشتركت في إنشائها » . كذلك فهو — أى الفنان — يوثق بالعلاقة الجوهرية بين مصر والحارة والإنسانية حين يستطرد . « وحارتنا أصل مصر أم الدنيا » . أما الجبلوى صاحب البيت الكبير القائم على رأس الحارة التي سميت باسمه ، فإنه مهما اختلفت الأقاويل بشأنه ، فإن الجميع يتفق على أنه كان أحد « الفتوات » الذى استطاع يقوته وبطشه ، أو بحيلته ودهائه أن يستولى على الحارة كلها . وبالرغم من أننا سنكتشف فيما بعد أن الجبلوى هذا هو « المطلق » بالنسبة للإنسان أو هو « السر » الخالد في حياة البشر ، إلا أن تصوير الفنان لبداية علاقته بالحارة على أنه أول فتواتها الكبار يضعنا وجهاً لوجه أمام المنهج الفكرى والتعبيرى لنجيب محفوظ في هذه الرواية . هذا المنهج الذى سنكتشف لنا رويداً رويداً ، كلما استطعنا أن نلتقط المفاتيح المتناثرة على طول الرواية . وأعود إلى القول بأنه على الرغم من تجسيم الفنان للجبلوى كرمز للمجهول ، فإن تجسيمه له على أنه فتوة كانت الوحوش تهاب ذكره يضعنا أمام أحد أمرين : إما أن الفنان يسجل موقفين للإنسان إزاء وجوده على الأرض ، وإما أنه يرى وجهين لقضية الإنسان على هذه الأرض أحدهما الوجه الميتافيزيقى والآخر هو الوجه الاجتماعى . فهو حين يتساءل « أليس من المحزن أن يكون لنا جد مثل هذا

الجد دون أن نراه أو يرانا ؟ أليس من الغريب أن يحتفى هو في هذا البيت الكبير المغلق وأن نعيش نحن في التراب ؟ ! إنما يلجور لنا جوهر الأزمة التي يعرض لها بالتفكير والتعبير ، وأقصد بها أزمة العلاقة بين مأساة البشر الاجتماعية والحل الميثافيزيقي لها ، إنه هنا يردد كلمات تشبه الصدى لما سبق أن سمعناه على لسان كمال عبد الجواد . لم يكن كمال مؤمناً بالدين ، ولكن لإيمانه بالله لم يفارقه قط . فإذا نحن سمعنا نجيب يقول : « ولن نظفر بما يبيل الصدر أو يريح العقل » فكأنما نحن نستمع إلى صوت كمال عبد الجواد الذي يفيض بالشك . إلا أن تتابع الأحداث يؤكد تطور المسمى المأزوم إلى الوعي العميق المسئول ، بأوجاع البشر وآلام المجتمع الذي يعيش بين جنباته فلقد أصبح الناس في زمن يشترون « السلامة بالإتاوة ، والأمن بالخضوع والمهانة ، ولاحتقهم العقوبات الصارمة لأدنى هفوة في القول أو في الفعل بل للخطر تخطر فيسى بها الوجه » وهي عبارات صريحة لا التواء فيها ، ولا يحدى معها التفسير بأنها رمز إلى حال البشرية جمعاء ، فحقى إذا كان هذا صحيحاً ، فإن صدورها عن كاتب مصرى يقول « بنتنا من الفقر كالمسولين » له مغزاه اشديد الوضوح . ومن المفيد أن نقل ما قاله نجيب محفوظ على لسان سوسن حماد في السكرية من أن الأحرار « يضطرون إلى إذاعة آرائهم بالمشورات السرية ، المقالة صريحة ومباشرة ، ولذلك فهي خطيرة ، خاصة وأن الأعين محمقة فينا . أما القصة فذات حيل لا حصر لها ، إنها فن ماكر » . من المفيد - كما قلت - أن نقل هذا النص للمقابلة بينه وبين ما قاله نجيب في بداية « أولاد حارتنا » : شهدت العهد الأخير من حياة حارتنا وعاصرت الأحداث التي دفع بها إلى الوجود عرفة ابن حارتنا البار . وإلى أحد أصحاب عرفة يرجع الفضل في تسجيل حكايات حارتنا على يدى ، إذ قال لي يوماً أنت من القلة التي تعرف انكناية فلماذا لا تكذب حكايات حارتنا ؟ . . إنها تروى بغير نظام ، وتخضع لأهواء الرواة وتحزباتهم ، ومن المفيد أن تسجل بأمانة في رحلة متكاملة ليحسن الانتفاع بها « إلى أن قال : « كانت مهتة أن أكتب العرائض والشكاوى للمظلومين وأصحاب الحاجات . وعلى كثرة المتظلمين الذين يقصدونني فإن على لم يستطع أن يرفعني عن المستوى العام للمسولين في حارتنا ، إلى ما أطلعني عليه من أسرار الناس وأحزانهم حتى ضيق صدرى وأشجن قلبي . ولكن مهلاً ، فإنني لا أكتب عن نفسي ولا عن متاعبي وما أمون متاعبي إذا قيست

بمتاعب حارتنا . . . إن التقابل بين عبارات النصين يعنى من زاويتين : أولهما أن الأمانة والوحدة المتكاملة التي ينشدها ليست إلا « وجهة النظر » أو « العنصر الفكري » التي سيرى بها ويرينا نحن معه أسرار المسألة . فكلمة الأمانة الواردة في النص لا تتضمن أية تأكيدات من أنه سيرى لنا الحكاية عن مصدر موثوق به لم يكن قائماً حين سجلت الحكاية مراراً فيما مضى ، وإنما هو يقصد بها الموضوعية في تصور الأحداث على ضوء العهد الأخير الذي شاهد أحداثه . أما عبارة الوحدة المتكاملة فلا يقصد بها سوى المنهج الفكري الذي أثره في تتبع أحداث الحارة البشرية وهي أنها ليست أحداثاً عفوية تتراكم فوق بعضها بعضاً ، وإنما هي مجموعة من المراحل التاريخية المتفاعلة مع ظروفها الموضوعية والمؤدية إلى نتائج محددة بفاعلية البشر ومدى إسهامهم في توجيهها . وللتقابل بين هذا النص والنص السابق عليه هو أن القصة رغم موضوعية بنائها الفني إلا أنها إحدى الحيل التي يلجأ إليها الأحرار في التنفيث عن آرائهم الثورية في تغيير المجتمع . وهذا بالضبط ما يكمله الجزء الأخير من النص الثاني حين يشير إلى الدافع الحقيقي لكتابه هذه القصة ، هنا الدافع الذي لم يكن ذاتياً فحسب - فهو لم يرتفع عن « مستوى المتسولين » - وإنما كان دافعاً موضوعياً هو متاعب الحارة .

صور عجيب محفوظ البيت الكبير على أنه الفردوس المفقود ، فقد خرج منه أدهم وأميمة لمحاولتهما التعرف على السر الرابض في إحدى الغرف ، السر المكتوب الرائد بين دفتي مجلد موضوع على منضلة بهذه الغرفة العجيبة كان البيت الكبير فردوساً حقاً ، فأصحابه لم تلوث أيديهم وجباههم بلعنة العمل ، فلم يكن ثمة شيء يفعله أدهم سوى العزف على الناي . وهو يحس أثناء قيامه بالعزف وكأنه يجد في البحث عن شيء « ما هذا الشيء ؟ » الناي أحياناً يكاد يجيب ولكن السؤال يظل بلا جواب . وإذا كان لإدريس أحد أبناء الجبلأوى ، قد طرده أبوه لتطاوله عليه ، فإن طرده أدهم وزوجته أميمة كان طرداً ذا حيثيات أعظم وأجل خطراً ، لأنهما أرادا أن « يعرفا » السر . وأن يتحررا من أغلال « المجهول » .. فالمعرفة هي الحرية ، وإرادة الحرية هي اللعنة التي لاحقت أدهم وأميمة . وهكذا يدور بينهما هذا الحوار تقول أميمة :

— « من ذا يقاوم الرغبة في الاطلاع على المستقبل ؟ »

— تعنين مستقبلك أنت .

— مستقبلي ومستقبلك ، ومستقبل إدريس الذي حزنت عليه رغم ما سبق منه ضللك .

ويحس أدهم أن المرأة تعرب عما في نفسه « ولحق أنه لم يتركها تسترسل في حديثها إلا لأن جزءاً من نفسه كان بحاجة إلى تأييدها » . وبالغ هذا الجزء من النفس في تأييدها حين انطلقت تعدد له المزايا المحيطة بمعرفة « المصير » . . المصير الذي قدر هو أن نجوم السماء لا تعرفه .

فما إن أقدم أدهم على محاولته الخطيرة ، حتى كشف أمره وطرد من البيت الكبير ، فترك الناي وبدأ يتوكأ على إحدى العربات يبيع الخيار ، وراح يردد لنفسه : لا شيء حقيقى في هذه الدنيا . كما راح يخاطب أباه العظيم : لماذا كان غضبك كالنار تحرق بلا رحمة ؟ لماذا كان كبرياؤك أحب إليك من لحملك ودمك ؟ وكيف تنعم بالحياة الرغبة وأنت تعلم أننا نداس بالأقدام كالخشرات ؟ والعفو واللين والتسامح ما شأنها في بيتك الكبير أيها الجبار ؟ ثم رأى من الحكمة نسيان الماضى وإن كان « ليس لنا من زمن غيره » فهو لا يفتأ يقارن بين الحال في البيت الكبير والحال الراهنة قائلاً : إن العمل من أجل القوت لعنة اللعنات ، كنت في الحديقة أعيش ، لا عمل لى إلا أن أنظر إلى السماء أو أنفخ في الناي . أما اليوم فلست إلا حيواناً أدفع العربى أمامى ليل نهار فى سبيل شيء حقير نأكله مساء ليلفظه جسمى صباحاً ، العمل من أجل القوت لعنة اللعنات ، الحياة الحققة فى البيت الكبير ، حيث لا عمل للقوت ، وحيث المرح والجمال والغناء . ولا تملك أميمة إلا أن تقول : ربما كان العمل لعنة ، ولكنها لعنة لا تزول إلا بالعمل .

وتتوارث الأجيال هموم الآباء والأجداد ، فها هو ذا الجيل الثانى « قدرى وهما » أحدهما يرى العمل لعنة من لعنات الدهر ، والآخر يود لو يعرف أمر الوصية التى تسببت فى هذا الشقاء كله . فالقضيتان قائمتان معاً ومتجاورتان أو هما وجهان لعملة واحدة . فإرادة المعرفة والسيطرة على أسرار المجهول ، تنضى جنباً إلى جنب مع إرادة التحرر من أسر العذاب اليوى من أجل اللقمة . لذلك بأسمى همهم أسمى مريراً وهو يحدث نفسه : « ستفرح أى يرم تلك هذه العنزة ولكن ميلاد

إنسان قد يحيى بالكوارث ، فوق رموسنا لعنة من قيل أن نولد ، وأعجب عداوة الى لا تجد لها من مبرر إلا أنها بين أخوين ، إلى متى نعانى من هذه الكراهية.. ولو نسي الماضي لا تبهج الحاضر ، ولكننا منطلق إلى هذا البيت الذى لا عزة لنا إلا به ولا تعاسة إلا بسبب منه .

وذات يوم أرسل الجبلوى فى طلب همام من إخلاء حيث يأوى مع والديه ، فإ إن عاد همام من عند جده حتى تأججت نيران الغيرة فى صدر قدرى ، وقعت أول جريمة قتل فى التاريخ ، فقد اغتال قدرى شقيقه همام فى قلب الصحراء ودفنه بين أحشائها . فلذا ردد أدهم بحتى أن الحياة أيضاً أفطع من الموت . خاصة وأن قدرى هرب بعدئذ كما هربت هند ابنة إدريس « وأصبح للجبلوى العظيم حفيذة عاهرة وحفيد قاتل » .. على أن أدهم — وهو يقرع بكلتا يديه هاوية اليأس — فوجئ بأنه يسمع صوتاً يناديه ، صوتاً خيل إليه أنه يعرفه ، صوتاً كان يطلب إليه أن يذهب للملاقة الجبلوى. وهناك سمع أدهم هذا الوعد الباهر : سيكون الوقف للزيتك . وفى تواريخ متقاربة مات أدهم وأميمة وإدريس وعاد قدرى وهند ومعهما أطفال . وانتشر العمران بفضل أموال الوقف . ومن هؤلاء وأولئك جاء أبناء حارتنا .

إن هذا المدخل الفنى لرواية « أولاد حارتنا » ، يثير قضية الحقيقة الجزئية والحقيقة الكلية عند نجيب محفوظ . فأدهم فى دقائق حياته اليومية ، فى رغبته الماحية للتعرف على ما تنطوى عليه الوصية المغلفة ، وفى خروجه من البيت الكبير إلى الإخلاء يبيع البطاطا والخيار ، وفى علاقته اليومية بشقيقه المطرود إدريس ، وفى علاقته بابنته قدرى وهمام : فى هذه التفاصيل جميعها كان يمثل حقيقة جزئية تراكم مع بقية الحقائق الجزئية الأخرى على طول الرواية ، لتؤدى فيما بعد إلى الحقيقة الكلية فى المدى اللانهاى . والحقيقة الجزئية التى يمثلها أدهم ليست هى المعرفة أو الحرية بالرغم من أنه هو مفتاح هذه القضية الرئيسية ، وإنما تمثل حياة أدهم فى البيت الكبير وخارجه ، أول معانى الحرية ، أو إحدى الخطوات إلى جوهرها . فلقد عرفنا أن الحرية هى العودة إلى البيت الكبير من ناحية ، وهى معرفة المصير من ناحية أخرى ، وكان أدهم هو الشمعة الأولى التى أضاءت لنا الطريق إلى هاتين الناحيتين ، أو هو الحقيقة الجزئية الأولى فى الطريق اللانهاى إلى الحقيقة الكلية .

ثم جاء تفسير الفنان للانقسام الأول في تاريخ البشرية معبراً عن معنى الحقيقة الجزئية في رواية « أولاد حارتنا » ، فالانقسام لم يحدث قط في البيت الكبير - مرآة المجتمع المشاعي في البدائية الأولى - وإنما حدث خارج جدران هذا البيت حيث الإحساس الجليد بالملكية الفردية يغزو قلوب البشر وعقولهم ويحدد لهم مصالحهم واتجاهات سلوكهم وقيمهم فهكذا رسم نجيب صورة الحارة : بيت ناظر الوقف على رأس الصف الأيمن من المسكن وبيت الفتوة على رأس الصف الأيسر قبائلته . أما أهل الحارة فمنهم البائع الجوال ، ومنهم صاحب الدكان أو القهوة ، وكثيرون يتسولون ، وثمة تجارة مشتركة يعمل فيها كل قادر هي تجارة المخدرات . لقد بدأت الكارثة على أثر اعتزال الجبالى الحياة العامة ، فبالرغم من وعده لأدهم بأن الوقف سيكون لذريته ، إلا أن مأساة رهيبة بدأت حين استأثر أحد النظار بالريع . ثم اطمأن إلى حماية نفسه بنبوءة أحد الفتوات مقابل الإغداق على الفتوة وأسرته . وعمد الأقوياء إلى الإرهاب والضعاف إلى التسول ، والجميع إلى المخدرات . الفتوة وحده يعيش في بحبوحة ورفاهية ، وفوق هذا الفتوة الأكبر ، والناظر فوق الجميع ، أما الأهالي فتحت الأقدام . . وإذا عجز مسكين عن أداء الإتاوة انتقم منه فتوة حيه شر الانتقام ، وإذا شكأ أمره إلى الفتوة الأكبر أسلمه إلى فتوة حيه ليعيد تأديبه . فإذا سولت له نفسه أن يشكو إلى الناظر ضربه الناظر والفتوة الأكبر وفتوات الأحياء جميعاً . وهذه الحال الكثيرة شهدتها بنفسى في أيامنا الأخيرة ، صورة صادقة ما يروى الرواة على أزمان ماضية . أما شعراء المقاهى المنتشرة في حارتنا فلا يروون إلا عهود البطولات متجنبيين الجهر بما يخرج مراكز السادة ، ويتغنون بمزايا الناظر والفتوات ، بعذر لا نحظى به ورحمة لا نجد لها نقاهة وزهد لا نراه ونزاهة لا نسمع بها ، يقول أهالي الحواري حولنا يا لها من حارة مهيبة تحظى بوقف لا مثيل له . ونحن لا فنال من الوقف سوى الحشرات ، ومن قوة فتواتنا إلا الإهانات والأذى . على ذلك كله فتحن باقون ، وعلى الهم صابرون . نتطلع إلى مستقبل لا ندرى متى يحىء ، ونشير إلى البيت الكبير ونقول هنا أبونا العتيد ، ونؤمى إلى الفترات ونقول : وهؤلاء رجالنا ، والله الأمر من قبل ومن بعد .

أعتقد أنه بات واضحاً - من هذا النص المطول - أن الحارة هنا هي مصر بعينها . فالراوى قد شهد أحداث الحارة ومآسها بنفسه ، وهو يشير على وجه

التحديد ، إلى ما دعاه بأيامنا الأخيرة التي لا تختلف عما تقوله الحكايات في أئمة مضت . والحارة هي مصر بعينها ما دامت بقية الحواري تحسدها على ما جادت عليها به الطبيعة من « وقف » عظيم بالرغم من أن أهل الحارة لا يتمتعون به . والحارة هي مصر بعينها إذ الصبر هو شيمة أهلها والتواكل الغني من سماتهم الرئيسية .

والانقسام الأول إذاً هو التصور الطبقي للمجتمع . وليس القوات والناظر وبقية الأقوياء إلا الطبقة السائدة ودولتها وجهاز أمنها . وما المتسولون إلا أغلبية الشعب المقهور . وهذه كلها ليست رموزاً غامضة في العمل الروائي ، وإنما هي تكاد مع رمزيتها أن تكون شديدة الوضوح والمباشرة . وتدرجت الرموز من البساطة إلى التركيب حين كان التصور الطبقي للمجتمع يتداخل مع تصور مساره الروحي ، فلقد تورط نجيب محفوظ منذ البداية في أنه أقام الوحدة الفنية في الرواية على ضوء التطورات الروحية الكبرى في حياة الإنسان من اليهودية إلى الإسلام . تورط لأن هذه التطورات ليست صدى موازياً تماماً للتطورات الاجتماعية . فبينما يؤكد الفنان أنه عاصر الأيام الأخيرة في الحارة ورأى أنها لا تختلف من حيث الجوهر عن الأيام الغابرة ، نراه يصوغ الوحدة الدرامية في الرواية على افتراض أن ثلاث حركات روحية كبرى قد أسهمت في تغيير الضمير والمجتمع الإنسانيين تغييراً بعيد المدى . ولا شك أن هذا التغيير قد حدث بالفعل ، وكان تغييراً كيفياً ، ولكنه لم يكن قط صدى حقيقياً للتغيرات الجذرية الحاسمة التي عرفها الواقع الإنساني عبر سلسلة طويلة من النضال الثوري والتقدم العلمي وغيرهما من عوامل الثورات الاجتماعية الشاملة في تاريخ الإنسانية . بل إن تصور الفنان لتطور الحارة على ضوء الحركات الروحية الكبرى ، انعكس على البناء الروائي بأن تجسدت الشخصيات الثلاث المثلثة لهذه الحركات في قوالب متشابهة من ناحية ، وفي إطار المصادر الدينية من جهة أخرى .

وها نحن ذا نستقبل « جبل » رائد المنتمين إلى قضية الإنسان فهو يستمع إلى أنغام الأوتار في الحارة : تبدأ بتحية ناظر الوقوف والفتوة زقلطو وعند ذاك تحركت أمواج التمرد « فاحتج دعبس أحد أبناء الحارة على ما يردده الشاعر — نجيب محفوظ

يتخذ من الشعر والشعراء مثالا على ما يروج له الفن حول السلطة والسلطين -  
احتج دعبس وراح يلتمس أن سيد الناس يضرب الناس ويظلم الناس ويغتال الناس.  
آل حمدان تمرغوا في تراب القذارة والبؤس . فتوتهم يسير بينهم مختالا يصنع  
من يشاء ويأخذ الإثاوة ممن يشاء « لذلك فقد صبر آل حمدان واصطخبت في  
حجهم أمواج التمرد » .

ويقع اختيار الفنان على ربيب نعمة الناظر ، أو نعمة زوجة الناظر على وجه  
أدق ، ذلك أن هذه السيدة كانت بمثابة الأم لجبل الذي ولد حقاً في حي حمدان ،  
ولكنها هي التي ربته وتكفلت به . ولعل الفنان هنا يريد أن يؤكد على ظاهرة  
قديمة في تاريخ الانهيار إلى قضية الإنسان ، تلك هي أن المنتمى غالباً ما يكون  
مرتبطاً بوشيجة أو بأخرى ، بالفئة التي يعاديا فكره وضميره ورؤيته لحركة التاريخ.  
هذا الارتباط - أيّاً كانت درجته أو طبيعته - يصيب المنتمى في بداية انتهائه  
بحالة انقسام في الشخصية ، سرعان ما يلتئم في أتون النضال الثوري من أجل القضية  
التي نذر لها نفسه . لهذا بدا في وجه جبل وهو يخاطب سيدته بشأن آل حمدان  
أنه يعاني ألماً صادقاً ، ولكنه لم يتردد في أن يقول بحزن واضح : لإنهم يؤساء  
يا سيدتي رغم أنهم أكرم أهل الحارة أصلاً . شتت الحزن قلبه ، ومن عجب أن  
آل حمدان لا يحبونه ، فهم ينظرون إليه نظرة خاصة لطول ما فارقهم وعاش بين  
جلران الناظر . وهذه أيضاً إشارة رامية إلى أزمة المنتمى بين وضعه الأيديولوجي  
وارتباطاته الطبقية ، فالفتات المسحوقة لا تراه نقيّاً تماماً من راسب الطبقة التي  
عاش فيها . وفي لحظات التأزم هذه يتضح انقسام الشخصية أكثر من ذي قبل  
« وجد جبل أنه ليس شخصاً واحداً كما توهم طوالى عمره ، ولكنه شخصان ، أحدهما  
يؤمن بالوفاء لأمه وثانيهما يتساءل في حيرة : وآل حمدان ؟ ! » ونظر إلى الشفق  
بعين لم تعد ترى إلا ما يكدر الصفو . أصوات تهتف به من النوافذ وهو مار :  
يا خائن يا لئيم . وأصوات تهتف به من أعماق نفسه : لن تطيب الحياة على حساب  
الغير . وجميع الأمور تجري في الحارة على سنة الإرهاب ، فليس عجيباً أن يسجن  
سادتها في بيوتهم ، وحارتنا لم تعرف يوماً العدالة أو السلام . الرجال سجناء  
في البيوت ، والنساء يتعرضن في الحارة لكل سخرية « وأنا أمضغ المهانة في صمت .  
ومن عجب أن أهل حارتنا يضحكون ! علام يضحكون ؟ إنهم يهتفون للمتصر



أيّاً كان المنتصر . ويهللون للقوى أيّاً كان القوى . ويسجدون أمام النبايت ، يدرعون بذلك كله الرعب الكامن في أعماقهم . غموس اللقمة في حارتنا الموان . لا يدري أحد متى يجيء دوره ليهوى النبوت على هامته . . بهذا الحوار الداخلي العنيف يربط نجيب محفوظ بين الحارة ومصر ، وبين الحارة والمتنبي . فالإرهاص لحركة الانتهاء هو اكتشاف مراكز الاستقطاب في الحركة الاجتماعية ، هو التعرف على مواطن العبودية والاستغلال ، هو الوعي بطرفي التقيض في مأساة الخبز والحرية . فالتأكيد الملح على أزمة الديمقراطية في الحارة ، لا يتفصل مطلقاً عن التأكد الملح على مأساة الجوع . فإذا أقبل الامتحان الأول للجيل في صورة فتوة يصارع أحد أبناء آل حمدان ، سارع جيل بالوقوف إلى جانب آل حمدان مهما أدى ذلك به إلى ارتكاب جريمة قتل . ويمسح جيل الصراع الداخلي في أعماقه بأن يتوجه إلى سيدته قاتلاً في يأس : سيدتي ، سأجد نفسي مضطراً إلى الانضمام إلى أهل في سجنهم لأتقى معهم مصيرهم . فقد أصيب الفتوات بالجنون حين ترامت إلى آذانهم أنباء مقتل زميلهم في الصحراء . ويؤكد جيل أن انتهاءه إلى أهل الحارة هو أشبه بالقضاء والقدر حين يقول لسيدته : «لا خيار لي . من العار أن أترك أهل بيادون وأنا أنعم بظلك » . وعند خروجه من بيت الناظر أدرك صدى «الانقلاب» الذي جرى في حياته حتى إذا سئل في ترتيب من أحد أبناء آل حمدان ، أجابه جيل في هدوء : إني أعود إلى أهل . . وأخذ جيل بعد العدة لكفاح طويل بدأ أول الأمر برحلة إلى الخلاء المجاور للحارة ، فتزوج وتعلم حرفة الحواة والناعبين . وعاد إلى الحارة وهو يفكر «هناك سبيل إلى السعادة الشاملة» . ونجيب محفوظ يستمد الصياغة هنا من التجربة الموسوية الواردة في التوراة ، ولكنه يجردها من ميثاقها بقيتها ويبقى منها على الجانب الرمزي الذي يوضح المراحل الثلاث في حياة المتنبي من الرفض للواقع الراهن ، إلى التمرد عليه ، إلى الانتهاء ضده . كذلك يرمز هذا الجانب في جبل ورقاعة وقاسم على السواء ، إلى دور الفرد في التاريخ حين يقف هذا الفرد إلى جانب القوى الأكثر تقدماً . ولم يعد جيل يرى سوى «الأفندي» رأس الاعتصام وزقظت رأس الإرهاب ، ولم يعد أمام جيل إلا أن يتمثل قول عبدون — أحد أبناء آل حمدان — «علام نخاف وليس هناك أسوأ مما نحن فيه ؟ وهو دستور الفتات الكادحة من الشعب التي لا تملك سوى قوة عملها ، فهي لن تخسر في النهاية سوى أغلالها .

على أن الفنان كان حريصاً للغاية على تأكيد معالم الشخصية الإنسانية في جبل ، فهو لا يلبث أن يكابد في أعماقه حنيناً أليماً إلى أمه ، وفي الوقت نفسه يمد يده إلى حمدان « للتعاقد في حماس وفي رجاء » ويدرك نجيب محفوظ أن كثيراً من حركات الانتماء قد تمت في حدود النظام القائم ويروى إلى مثل هذه المحاولات بما قام به جبل من تصميم على مقابلة الناظر والتفاوض معه . وعند سيده جهر بأن آله يعانون ذلاً ألغى من الموت « جثت مطالباً بحقوق آل حمدان في الوقف وفي الحياة الآمنة » فلم يكن من الأفندى إلا أن وصف هذا المطلب بأنه خرافة . والحق أن السيدة زوجة الناظر لا تمثل سوى الجانب العاطفي من ارتباط جبل بالطبقة السائدة . أما الناظر وفتوته فيمثلان الجانب العملي أو الواقعي . لهذا وقعت أحداث الشر على آل حمدان ، ويفتخر الفنان دور المثقفين في المعركة حين يصبح جبل بأحد الشعراء « تروون حكايات الأبطال وتغنون على الرباب فإذا جد الجدد تفهقتم إلى الجحور وأشتم الردد والهزيمة ، ألا لعنة الله على الجبناء » ولكن جبل لم يكن وحده ، أيده كل رجل وأيده كل امرأة . وبدأت ثعابين جبل تعرف طريقها إلى بيوت الفتوات حتى وصلت بيت الناظر فاستغاثت زوجته بجبل فقد بلغها أنه يستطيع أن يطرد الثعابين ويحول بينها وبين أن تلدغ أحداً . وأخذ جبل التعهدات على الناظر والفتوات بأن تنعم الحارة بسابق عهدها السعيد فوافقوه وهم يدبرون فيما بينهم خطة لإبادة آل حمدان . ولم يكن هؤلاء بمعزل عن الإشاعات ، فتنجموا في مكان وراء إحدى البوابات وحفروا كيناً لعصابة الفتوات فما إن أقبلت بهراواتها حتى سقطوا جميعاً في الهوة العميقة وراحت دماؤهم ترسم علامة الاستسلام الأبدي . ودخل حي حمدان مرحلة جديدة من تاريخه بزعماء جبل ، بل إن الحي أصبح يدعى بحى جبل . واكتشف الجميع أن جبل التقى بالجلالري في الخلاء ، وهو الذى حثه على استرداد حي آل حمدان . وتولى جبل لإدارة الوقف ليحقق حلم أدم في ألا يكون ثمة عمل للإنسان سوى الغناء . وأحصى جبل ما في كل أسرة من أنفس ووزع الأموال بالتساوي فيما بينها « وحتى شخصه لم يخصه بامتياز » وأرسى القيمة الروحية أو الأخلاقية التي تقول « عين بعين » . ثم يقول نجيب محفوظ « هذه قصة جبل ، كان أول من ثار على الظلم في حارتنا » .

أقول مرة أخرى : إن نجيب محفوظ تورط في صياغة قصة الحارة على ضوء الحركات الروحية الكبرى في حياة الإنسان . ذلك أن المقارنة — التي سيفطر إليها القارئ اضطراراً — بين جبل وموسى ، سوف توقع به بين بواطن الفروع الثانوية التي جاءت عرضاً في الرواية كشعب الله المختار الذي يقابل آل حمدان ، ومقصدة موسى مع فرعون وزوجته وبني إسرائيل . هذه التفاصيل التي لم تجيء في «أولاد حارتنا» إلا خضوعاً لصياغتها وفق الحركات الدينية الثلاث التي عرفها المنطقة . فبالرغم من أن الفنان كان يربط دائماً بين الحارة الأسطورة والحارة المصرية ، إلا أن طلاقة الجانب الأسطوري كانت تسبى مخيلته الفنية فيستطرد في تلك التفاصيل التي قد تضلل القارئ . إلا أن لهذه التفاصيل وجهاً آخر هو التفسير الذي أضمره المؤلف في صياغة الأحداث ، فلم تكن ثمة معجزات ، وإنما هي أقرب إلى عمل الحواة . وهذا هو المنهج الذي سيعالج به الفنان الحلقة القادمة من الرواية . إلا أن هذا المنهج بعينه هو الذي أصاب بعض الشخصيات الرئيسية بما يشبه الجمود ، لما بينها من تقارب شديد في المقدمات والنتائج . ولم ينقد هذه الشخصيات من الجمود التام سوى اختلاف القضايا النظرية التي تناقشها . فبينما تناقش شخصية جبل إمكانية التغيير الاجتماعي في حدود النظام القائم ، تقبل شخصية رفاعة لتناقش إمكانية التغيير الروحي أولاً ، ذلك أن الوقف — يقول رفاعة — لا شيء ، والحياة السعيدة هي كل شيء ، ولا يحول بيننا وبينها إلا المفاريت الكامنة في أعماقنا . ويكاد رفاعة أن يرتدى ثياب المسيح كما هي في الإنجيل ، لولا بعض التعديلات اللطيفة التي أدخلها الفنان على البناء الروائي كأن تكون باسمينة زوجة رفاعة التي تخونه مع الفتوة ، هي المقابل لشخصية يهوذا الذي أسلم المسيح إلى أيدي جلاديه كما يقول الإنجيل . وكما جعل الفنان من جبل حاوياً يدخل الرعب في القلوب بقوة العلاقة الغريبة القائمة بينه وبين الثعابين ، كذلك رفاعة فهو يتعلم مسألة لإخراج المفاريت من النفوس من « كودية زار » . وهكذا يصبح منهج المؤلف هو استعارة الهيكل العظمى للأسطورة ، ثم يكسوه بما لديه من لحم ودم يمثل وجهة نظره الفكرية . ونجيب محفوظ يرى من الناحية الفكرية ، أن المسيحية خطوة أكثر تقدماً من الموسوية من حيث الطريق إلى السعادة الشاملة للبشر . وهذه الفكرة ترد حسب نظرية ما تقول إن الأديان جميعها كانت مراحل ترقمية في تاريخ الفكر الإنساني . وبالرغم

من أن هذه الفكرة صحيحة بالنسبة لدين كالإسلام مثلاً ، إلا أنها لا تصدق مع المسيحية بالذات . فإذا كان المنطق الأساسى عند رفاة — أو المسيح — هو المنطق الميتافيزيقي فإنه يصعب القول بأن هذا المنطق من شأنه أن يغير المجتمع تغييراً ثورياً . فحين تصبح مملكتنا فى السماء ، وعندما نطالب بأن نقاوم الشر بالخير ، وأن نحول خلدنا الأيسر لمن ضربنا على الخد الأيمن ، لا يمكن أن تؤدي هذه المجموعة من القيم إلى تغيير المجتمع . ولا أشك لحظة فى أن أفكاراً ثورية يمكن أن تبرز فى مكان ما وزمان معين وتبطلش بها القوى السائدة فلا يدري بها التاريخ ، بينما تتاح الفرصة كاملة للكثير من الدعوات الرجعية أو السلبية — على أقل تقدير — لأنها هادئة أو تجاهلت أو أيدت الأوضاع القائمة . والمسيحية لم تكن قط النظرية الثورية للعبيد فى ظل الإمبراطورية الرومانية ، فقد قامت الثورات حينذاك على أكتاف الوثنيين فى الأغلب ، وانضم إليها الفقراء من المسيحيين كقوة مسحوقة لا كطائفة مسيحية . من هنا يتضح مدى التورط الذى انزلق إليه نجيب محفوظ عندما اتخذ من الحركات الدينية الكبرى إطاراً للبناء الروائى . فهذا الجزء الخاص برفاة لا يشارك فى هذا البناء بنصيب ما، ذلك أنه يشبه جبل فى مراحل استقبال الدعوة عن طريق اللقاء الخلوئى مع الجبلوى ، ثم يختلف عنه فى الاهتمام بالجانب الروحى من حياة البشر . ولكن هذا الاختلاف البين لم يجعل من رفاة شخصية روائية ترتفع إلى مستوى الضرورة فنحن مع قاسم سوف نستشعر هذه الضرورة فى مستواها الأرفع . لهذا أقول إن الفنان لم يلجأ إلى خلق هذه الشخصية إلا لأنها ترادف الحلقة المسيحية من حلقات التطور الدينى للإنسانية . ولكن هذا السبب اليتيم لم تبرره وجهة النظرية الفكرية للمؤلف من ناحية ، ولا البناء الروائى من ناحية أخرى . فهو على الصعيد الفكرى يريد أن يقدم الدين فى مقابل العلم ، أو العلم كامتداد للدين فى عصر جديد . وكان يمكن فى هذه الحدود أن يكفى بانعكاس إحدى الأفكار الدينية الكبرى — كالإسلام — على إحدى مراحل تطور المجتمع البشرى . فكانت مراحل التطور هذه ، تصبح هى العمود الفقري للرواية ، وما الدين أو العلم إلا المادة الخام التى يوزعها الفنان كحاور فكرية للبناء الروائى . وهو على الصعيد الجمالى ، كان باستطاعته أن يمنح الرواية قدراً أكبر من الصراع الدرامى والتوهج والحرارة إذا خلعت من الشخصيات والزوايا

والأحداث والمواقف المتشابهة أو المتقاربة . فالجزء الخاص برفاعة لم يكن همزة وصل ضرورية بين جبل وقاسم، كما لم يكن جبل أيضاً همزة وصل ضرورية بين أدهم وقاسم .. فالحدث الجوهرى الذى تلفيناه من أدهم هو جوهر المسألة . فالعلاقة بين الإنسان والمصير هى علاقة مزدوجة بين الإنسان والمعرفة ، وبين الإنسان والحرية . هذه العلاقة تصطلم فى خط سيرها ، بسر هذا الوجود من جهة ، وبأزمة هذا المجتمع من جهة أخرى .. وهما يشكلان فيما بينهما مأساة الإنسان الضارية فى هذا الكون. ولم يكن جبل سوى المحاولة الأولى للتمرد، وهو يمهد لقضية الانتهاء الأصلية فى وجدان البشر . غير أن القضية الفكرية ليست بحاجة إلى المنهج التاريخى فى تأكيدها خاصة إذا كانت الرواية هى البناء الفنى للقضية ، وخاصة إذا كانت الرواية تستخدم الصياغة الرمزية فى بنائها للقضية . لهذا كانت شخصية واحدة تمثل إحدى الحركات الروحية الهامة فى التاريخ - مثل قاسم - كافية تماماً لأن تمثل دور « الدين » فى قضية الدين والعلم التى يناقشها نجيب محفوظ بالتعبير الفنى .

قاسم يلتقى - أيضاً - بالجبلارى ، وهو يرى أن السعادة الصافية لا مسيل إلى وجودها إلا إذا توافرت للجميع ، كما يرى أن الحارة يجب أن تصير امتداداً للبيت الكبير . ويبدو واضحاً أن اللقاء بالجبلارى ، وأمنية البيت الكبير هى القاسم المشترك الأعظم بين الشخصيات الثلاث : جبل ورفاعة وقاسم . وهو قد يكون خلوة بالذات تعقب الرفض الحاسم للواقع المعاش ، واستعداداً لمرحلة التمرد فالانتهاء إلى قضية الأغلبية الساحقة من أهل الحارة . والجبلارى ليس تجسيداً للمطلق أو للقضية الميتافيزيقية فقط ، وإنما هو يشترك أيضاً فى صياغة المشكلة الاجتماعية ، لأنه لا يمتلك « حجة المستقبل » أو المصير فحسب ، بل هو صاحب هذا الوقف أيضاً ، وقد وعد به للنزى أدهم بالتساوى . لهذا فاللقاء الذى ينجبل إلى الشخصيات الروائية الثلاث أنه تم بينها وبين الجبلارى ، ليس إشارة ميتافيزيقية بقدر ما هو دلالة اجتماعية فى نفس الوقت . وقاسم بالذات لا يلتقى بالجبلارى ويمنح إلى الخيال والأحلام والروحية كرفاعة ، أو التقى بالسعادة لحي بعينه من بين أحياء الحارة كما فعل جبل . إن قاسم هو الشخصية الوحيدة التى يلتقى بالجبلارى - فى صورة ما - ثم يخصص جهاده من أجل الحارة بأسرها ، لا عن طريقة النقاء

الروحى ، بل « لن نظهر حارتنا من الفتوات إلا بالقوة ، ولن نحقق شروط الواقع إلا بالقوة ، ولن يسود العدل والرحمة والسلام إلا بالقوة » سيتم هذا عن طريق تقوية الأبدان والأرواح معاً .

لقد استفاد نجيب محفوظ إلى أبعد حد من تاريخ محمد والإسلام فى صياغة الدعوة القاسمية . ولم يكن بحاجة مطلقاً إلى أن يفسر أموراً غيبية بمعادلاتها المادية . ذلك أن الإسلام فى نضاله الثورى خلا إلى حد بعيد من غيبيات المسيحية . فالفنان هنا مقيد بالواقع التاريخى إذا كان ملائماً للصياغة الروائية من جهة ومناسباً للتفسير النظرى من جهة أخرى . وهكذا كان هذا الجزء من الرواية هو أكثرها حيوية وقرباً من الدلالة العامة التى يرى إليها المؤلف . فالإسلام — بحق — كان تعبيراً ثورياً عن مرحلته التاريخية ، لأنه وقف بصلاية إلى جانب الفئات الكادحة من المجتمع فى شبه الجزيرة العربية ، فلم يقدم خيراً للبطون الخاوية وحسب ، بل قدم الخبز الروحى للقلوب الفارغة وقدم الخبز المادى للبطون ، فى وقت واحد . وهذا هو السر فى عظمة قاسم التى ترتفع به عن مستوى رفاعة وجبل .

لم يقدم لنا نجيب محفوظ فى النماذج الثلاثة سوى الممتنى المثال ، أو الممتنى المفترض ، أى أنه يبتغى أن يقدم لنا الانتهاء فى صياغته النظرية . فالأحاسيس العفوية للممتنى تتوزع بين الارتباط العضوى بالأغلبية المسحوقة ، والارتباط العاطفى بالمستغلين ، ثم تم حركة الانتهاء من خلال صراع ذاتى مرير بين العاطفتين ، فيرتبط الممتنى نهائياً بالأغلبية المسحوقة . والانتهاء فى جوهره معركة مع القيم من أجل الارتباط بها ، أى من أجل العمل لتغيير القيم الفاسدة ، بأخرى تسهم فى التطور الاجتماعى . أكد نجيب محفوظ — بلا ريب — على أن هناك رابطة دم بين حركات الانتهاء العفوى (جبل ، رفاعة ، قاسم) والاختلاف الكيفى بينها وبين الانتهاء العلمى الذى سيرد ذكره الآن فى الحديث حول عرفة وحش . وهو حين يؤكد على رابطة الدم هذه ، إنما يجمع الحركات الثلاث فى دائرة واحدة هى « الدين » لينطلق بعدئذ إلى دائرة أخرى هى « العلم » . فقد ناقش الفنان قضية الانتهاء فى مستوياتها الثلاثة : المستوى الإنسانى المطلق ، ومن هنا كان تحديده للممتنى المثال ، النموذجى ، النمط ، أى الممتنى المفترض . والمستوى العربى الذى ناقش بواسطته علاقة المسألة الميتافيزيقية بالانتهاء الاجتماعى . إذ تصادف أن الحركات الدينية

الكبرى نشأت وترعرعت في هذه المنطقة العربية ، مما تسبب في الكثير من الآثار الحضارية البعيدة المدى . فالحضارة العربية المعاصرة بإنسانها العربي الحديث ، يحملان العديد من معالم الحركات الروحية الكبرى التي ولدت في أرضنا ، ولهذا فثمة اختلاف كئيف خطير بين المنتمى العربى الذى لا يتجاوز أسوار حضارته ، والمنتمى العربى الذى يعيش فى عصر العلم ، فى قلب الحضارة الإنسانية للقرن العشرين . هذا المنتمى الجديد الذى لم يأخذ من الغرب إحساسه المأساوى الحاد بعث الوجود . ولكنه طرح أرضاً كافة القيم الرجعية التى تحول بينه وبين أن يتجاوز ماضيه وحاضره ، إلى حاضر الإنسانية المتقدمة ومستقبلها . المنتمى الجديد الذى يتبنى أروع القيم الإنسانية المتمشية مع العلم . إنه المنتمى الاشتراكى المصرى ، المستوى الثالث الذى يبلوره نجيب محفوظ فى شخصية « عرفة » ليربط مرة أخرى بين الحارة الأسطورية والحارة المصرية . ورسوم الفنان عرفة فى إطار المنتمى المثال أيضاً ، ليقود المتقنين إلى الطريق المضىء فى تلك المرحلة السوداء . أى أن عرفة هو اتجاه السهم الذى يشير به نجيب محفوظ إلى الانتهاء الثورى الصحيح . ومن اسم عرفة نستدل على تلك الآلة الجديدة التى تقودنا فى طريق الثورة ، آية المعرفة . ومن حرفة صاحب الاسم - السحر - نستدل على مادة هذه المعرفة ، وهى القوانين العلمية المضمرة فى المجتمع والطبيعة على السواء . ومن قصة عرفة مع الحارة نعلم أن الوعى بالقوانين العلمية هو الطريق إلى الحرية ، وأن الحرية هى إشباع احتياجات الإنسان المادية والروحية . وعلى النقيض من جبل ورفاعة وقاسم ، لا يلتقى عرفة مع الجبلوى فى الخلاء قبل أن يبدأ انتماءه إلى قضية الحارة المعبدة . إنه يقبل على الحارة ولا أحد يعرف له أباً ، ذلك أن العلم الذى يرمز إليه لم يكن إحدى حلقات الانتهاء العفوى فى سلسلة جبل ورفاعة وقاسم ، وإنما العلم مستوى كئيف جديد . والمستوى الكئيف الجديد لا يرفض التراث القديم ، بل يضيف إليه . والحلقة الأخيرة فى التراث القديم - وكان يمثلها قاسم - كانت تلج على تقطعتين : الأولى عبر عنها فى حديثه الداخلى عن الجبلوى « طعن فى السن ونخفت خشيته كهذه الشمس المائلة نحو الأفق . أين أنت وكيف أنت ولم تبدو وكأنك لم تعد أنت » وهذه هى المسألة الميتافيزيقية . ثم لنسمعه يخاطب أبناء الحارة جميعاً « راقبوا ناظركم فإن خان اعزله ، وإذا نزع أحدكم

إلى القوة اضربوه ، وهذه هي المسألة الاجتماعية . جاء عرفة لا يجيد عمل الحواء كجبل أو إخراج الفأريث كرفاعة أو المارك كقاسم . جاء عرفة وهو يجيد الإحساس بمأساة الحارة من زاويتين : الأولى هي « القوى المجهولة » التي يتشوق للاتصال بها وامتلاكها إن استطاع ، والثانية أن الفناء ليس هو الهدف الأخير « تصور أن يمضي العمر في فراغ وغناء ؟ هو حلم جميل ، لكنه مضحك .. الأجل حقاً أن نستغنى عن العمل لنصنع الأعاجيب » . وليس الانتهاء إلى قضايا الآخرين أمراً لا علاقة له بالذات ، فلا بد أن يوجد الدافع الذاتي للفرد حتى يكون ثمة همزة وصل بينه وبين المجتمع الذي يتناضل من أجل سعادته . لهذا كانت قصة الحب التي تربط بين عرفة وإحدى بنات الحى الذى يسكن بدرواً فيه ، كانت بمثابة الشرارة التي أوقدت بين ضلوعه نيران الرفض للواقع ، فالتمرد عليه ، ثم الانتماء إلى قضاياها . وقصة الحب هذه ليست إلتجسماً فنياً للدافع الذاتي المشتعل في حنايا المتحمى ، « حقاً ما أنا بفتوة ، ولا برجل من رجال الجبلوى ، ولكنى أملك الأعاجيب في هذه الحجرة ، وفيها قوة لم يحز عشرها جبل ورفاعة وقاسم مجتمعين » . ومن هذه النقطة يبدأ عرفة رحلة تمرد على الفتوات والجبناة والحكايات عن بطولة جبل ورفاعة وقاسم « سيغنى الشاعر وتستيقظ الغرز يا حارة الحشرات » .

إن عملية الرفض للواقع تزواج بين المأساة الميتافيزيقية والمشكلة الاجتماعية تزواجاً يبلغ درجة الالتحام ، فهكذا يصبح عرفة « كل مغلوب على أمره يصبح كما صاح المرحوم أبوك يا جبلاوى » ، ولكن هل سمعت عن أحفاد مثلنا لا يرون جدهم وهم يعيشون حول بيته المغلق ؟ وهل سمعت عن واقف يعيث العابثون بوقفه على هذا النحو وهو لا يحرك ساكناً ؟ . فالشك من أولى سمات الرفض للجانب الميتافيزيقي ، كأن يقول عرفة : لم أسمع عن معمر عاش طول هذا العمر . فإذا قيل له : إن الله قادر على كل شيء ، أجاب في ثقة أن السحر أيضاً قادر على كل شيء ، وقد يتمكن يوماً من القضاء على الفتوات أنفسهم ، وتشبيد المباني ، وتوفير الرزق لكافة أولاد حارتنا . فإذا قيل له : إن قاسم حقق العدالة في زمن قصير بغير السحر ، أجاب في اعتداد أن عدالة قاسم سرعان ما ولت ، أما السحر فأثره لا يزول . غير أن السحر لن يرقى أثره الحق إلا إذا كان أبكرنا سحرة ، ولن يتأتى ذلك



إلا إذا تحققت الملائة أولاً ، إذا استغنى أكثرنا عن الكلد وتوافروا على السحر .

هذا المنهج في التفكير يختلف عن منهج كاتب آخر كتوفيق الحكيم . فالعلم عند نجيب محفوظ هو المنهج العلمي في التغيير الاجتماعي . والتغيير الاجتماعي وحده هو الذى يتيح الفرصة لجميع البشر أن يكونوا علماء . أما توفيق الحكيم في « الطعام لكل فم » فيفهم الموضوع على نحو آخر . العلم عنده هو العمل لا المنهج ، فالعلم للعمل هو الذى سيحول طاقات الطبيعة إلى غذاء بأرضه التفقات ، فيقضى على الجوع . هذا المنهج في التفكير يتجاهل تماماً الخريطة الطبعية للمجتمع . لهذا لا يفكر في أن حل أزمة المجتمع يحى أولاً عن طريق الحل الاشتراكي للأزمة الاجتماعية ، ثم يتيح هذا الحل أن تصبح الغالبية علماء تحارب الجوع أو الفقر كجزء من خطتها في السيطرة على الطبيعة . إن فهم نجيب محفوظ للقضية في إطارها الصحيح هو الذى قاده إلى أن يجعل من عرفه — العالم الساحر — متممياً ثورياً إلى جانب الغالبية المسحوقة من أهل الحارة . لكن الجبلارى لم يعهد إليه بشئ . وهو لا يبدو كبير الثقة بالجبلارى ولا بما تحكى الرياب . ومن المؤكد أنه بات يعطى السحر من جهده ووقته أضعاف أضعاف ما يتطلبه الرزق . وإذا فكر جاوز تفكيره شخصه وأسرته إلى مسائل عامة لا يعنى بها أحد ، كالحارة والفتونة والنظارة والوقف والريغ والسحر .. أريد أن أطلع على الكتاب الذى طرد بسببه أدم إن صلت الحكايات ؟ لا أدري ما الذى يجعلنى أؤمن بأنه كتاب سحر وأعمال الجبلارى في الخلاء لا يفسرها إلا السحر لا العضلات والنبوت كما يتصورون . ليس غريباً على مجهول الأب أن يتطلع بكل قوته إلى جده ، وحجرتي الخلفية علمتى ألا أؤمن بشئ إلا إذا رأيته بعينى وجريته بيدي ، فلا محيد عن الوصول إلى داخل البيت الكبير ، وقد أجد القوة التى أنشدها ، وقد لا أجد شيئاً على الإطلاق ، ولكننى سأبلغ برّاً هو على أى حال خير من الحيرة التى أكابدها . ولست أول من اختار المتاعب في حارتنا . كان بوسع جبل أن يبقى في وظيفته عند الناظر ، وكان بوسع رفاعة أن يصير نجار الحارة الأول ، وكان في رسع قاسم أن يهنا بقمر وأملأها وأن يعيش عيشة الأعيان ، ولكنهم اختاروا الطريق الآخر .

لقد آثرت أن أنقل هذا النص المطول حتى نكتشف معالم الرحلة المريبة التي قادت عرفة من الرفض إلى التمرد فالإنهاء الثورى . كان عرفة قد نجح فى صنع إحدى الزجاجات فى معمله ، وهى تشبه القنبلة فى آثار انفجارها . ولكنه بدأ الرحلة إلى البيت الكبير أولاً ، وأرجأ العمل مع الفتوات والناظر مؤقتاً . وفى البيت الكبير لم يلتق بالجبلاوى ، وإنما اصطدم بعمالق أسود فتبادر إلى ذهنه أنه خادم الجبلاوى فسارع إلى قتله والعودة خلال الخندق الطويل الذى حفره من خارج السور إلى داخل البيت . ثم فوجئ بعدئذ بالحارة تنقلب رأساً على عقب فقد جاء من يصرخ قائلاً : لله الأمر ، من بعد العمر الطويل مات الجبلاوى . وهى أقرب إلى صيحة نيتشة منها إلى صيحة العلم . وغاص قلب عرفة فى أمواج الحيرة ، فهو لا يدري إذا كان قد قتل الخادم أو سيده . ولم يعد له إلا أمل واحد هو إعادة الحياة إلى الجبلاوى . أو أنه ما دامت كلمة من الجدد العظيم كانت تدفع الطيبين من أحفاده إلى العمل حتى الموت ، فإنه ينبغي على الابن الطيب أن يفعل كل شيء « أن يحل محله ، أن يكونه » . ولكن الناظر والفتوات كانوا لعرفة بالمرصاد ، فهم على يقين بأنه هو الذى تسبب فى موت الجبلاوى . وهم على استعداد لإعلان هذه الجريمة لو أنه لم يرضخ لما يطلبون . لهذا كان على عرفة أن ينتقل من بدرومه الخفير إلى بيت فخم يقابل بيت الناظر ، لكي يعمل لحسابه . وهنا يحس عرفة أنه أصبح فى المكان المعادى لأهل الحارة الملعونة . فيستكين قليلاً ، إلا أنه لا يهدأ فى البحث عن مخرج . وفى هذه الأثناء يسأل عرفة : لماذا نموت ؟ وما جدوى ذلك كله والموت يتبعنا كالظل ؟ ويهز رأسه فى تسليم وهو يتمم : الموت يكثر حيث يكثر الفقر والتعاسة وصوه الحال . وإذا حسنت أحوال الناس قل شرهم ، فازدادت الحياة قيمة وشعر كل سعيد بضرورة مكافحته حرصاً على الحياة السعيدة المتاحة . وسيجمع الناس السحرة لينأفروا لمقاومة الموت ، بل سيعمل بالسحر كل قادر « هناك يهدد الموت الموت » . وفى هذه الأثناء أيضاً ، تأتى عجوز إلى عرفة تصرح له بأن الجبلاوى قال لها قبل صعود السر الإلهى : اذهبي إلى عرفة الساحر وأبلغيه عني أن جده مات وهو راض عنه ! وأكدت المرأة أن الجبلاوى لم يقتل وإنما مات موتاً طبيعياً بين يديها . ويدخل عرفة والناظر فى معارك خفية وسافرة إلى أن يقول له الناظر مهدداً :

إذا وميتنا بزعجاجة أنهالت عليك زجاجات . ولكن عرفة كان قد احتاط للأمر ، فكتب كل أسرار السحرية في كرامة صغيرة وأعطاها لمساعدته « حنش » الذى هرب بها على الفور » وسوف يعود يوماً بقوة لا تقاوم فيخلص الحارة من شرك » هكذا يجيب عرفة وهو في طريقه إلى الاستشهاد . إنه لم يستطع أن يخون حارته ولا زوجته الرامزة إلى علاقته الحميمة بهذه الحارة ، لم يستطع وأثر أن يدفن حياً على يدى الناظر والفتوات بدلا من العيش المتر في حارة العذاب . وكانت رسالته قبل الموت هى : لا تخف . الخوف لا يمنع من الموت ، ولكنه يمنع من الحياة .. ولستم يا أهل حارتنا أحياء ولن تتاح لكم الحياة ما دمتم تخافون الموت . والغريب حقاً أن الحارة فرحت بمقتل عرفة لأنه في نظرهم هو السلاح الذى أعطى الناظر والفتوات قوة جديدة واستبداداً عظيماً » وبدا المستقبل قائماً أو أشد قتامة مما كان بعد أن تركزت السلطة في يد واحدة قاسية » غير أن الحارة سرعان ما علمت بحقيقة عرفة ، وكيف أنه هادن الناظر من أجل الحارة ، وكيف أنه أكب على أسرار السحر من أجل الحارة وتخليصها الأبدى من العذاب . وبالرغم من أن الناظر أخذ يوحى إلى شعراء الحارة بالتأكيد على مقتل الجبلوى بيد عرفة ، إلا أن الناس تلقوا أكاذيب الرياب بفتور وسخرية ، وبلغ بهم العناد أن قالوا : « لا شأن لنا بالماضى ، ولا أمل لنا إلا في سحر عرفة ، ولو خيرنا بين الجبلوى والسحر لاخترنا السحر » ووقعت الحقيقة من أنفسهم موقع العجب فأكبروا ذكره ورفعوا اسمه حتى فوق أسماء جبل ورفاعة وقاسم . وقال أناس إنه لا يمكن أن يكون قاتل الجبلوى كما ظنوا ، وقال آخرون إنه رجل الحارة الأول والأخير ولو كان قاتل الجبلوى » وحدث أن أخذ بعض الشبان من حارتنا ينجثون تبعاً ، وقيل في تفسير اختفائهم إنهم اهتموا إلى مكان حنش فانضموا إليه ، وإنه يعلمهم السحر استعداداً ليوم الخلاص الموعود . واستحوذ الخوف على الناظر ورجاله فبشوا العرب في الأركان ، وفتشوا المساكن والدكاكين وفرضوا أقصى العقوبات على أنفه المفترقات وأنهلوا بالعصى للنظرة أو التكتة أو الضحكة ، حتى باتت الحارة في جو قائم من الخوف والحقد والإرهاب . لكن الناس تحملوا البغي في جلد ، ولاذوا بالصبر واستمسكوا بالأمل ، وكانوا كلما أضر بهم العسف قالوا : لا بد

للظلم من آخر ، ولليل من نهار . ولزرين في حارتنا مصرع الطغيان ومشرق النور  
والمعائب .

\*\*\*

عرفة إذن يمثل علاقة المنهج العلمى بكل من الطبيعة والمجتمع ، فهو يبحث عن  
المجهول ويكشف عن علاقة النسبى بالمطلق ، ويحالم أزة الإنسان الاجتماعية .  
ويقودنا عرفة إلى مجموعة من الملاحظات :

● فالعلم — أولاً — لم يقتل الجبلاوى ، بل إن الرواية تبدأ وتنتهى دون أن  
يتمكن المنطق العلمى المألوف من السيطرة على هذا الجزء الخفى من أسرار الطبيعة .  
وهذا يعنى أن نجيب محفوظ يرى أن « مشكلة الله » لا تدخل فى نطاق العلم أو  
منطقة نفوذه . وهو فى الوقت نفسه لا يعلق المشكلة فى مستواها الميتافيزيقى ، بل  
هو يؤكد أن الله مات ! وهى الحقيقة التى عاصرت العلم ، وإن لم تكن حقيقة  
علمية ! وهذا هو الفرق الكئيب بين عصور موسى والمسيح ومحمد وعصر العلم ،  
أو هو الاختلاف الجوهرى بين الدين والعلم فى محاولة الكشف عن مأساة الإنسان .  
فبينما يصبح المطلق أو المجهول أو الجبلاوى أو الله ، هو الجدار النفسى الذى يعتمد  
عليه البشر لحل أزمتهم فى عصر الدين . . يتهاوى هذا الجدار « من بعد العمر  
الطويل » لا بيد عرفة ( ! ! ) إشارة إلى انعدام فاعليته فى الواقع الإنسانى ، يتهاوى  
الجدار الإلهى ، ليبدأ عرفة عصرأ جديداً يعتمد فيه الإنسان على نفسه بمعونة السحر  
أو العلم .

● كان العلم — ثانياً — منهجاً فى التفكير الاجتماعى ، فقد أيقن عرفة من أن  
الغالبية المسحوقة لن تستطيع أن تعيش حياتها فى ظل الناظر والفتوات والأثرىاء  
الآخرين ، بل عليها أن تناضل حتى تصل هى بنفسها إلى النظارة ، إلى السلطة .  
بهذا وحده يتحقق مبدأ العدالة الاجتماعية ، فإذا توافرت هذه العدالة أمكن  
لأهل الحارة ، أو للمجتمع الإنسانى ، أو لمصر فى ذلك الحين ، أن يصنعوا بأنفسهم  
الأعاجيب . فلن يكون « الغناء » هو الهدف النهائى كما ظن أدهم بل ستصبح  
« صناعة الأعاجيب » هى هذا الهدف المتجدد اللانهائى . المنهج العلمى إذن هو  
السيبل الثورى الوحيد أمام الطبقات الشعبية للوصول إلى السلطة وتسويد النظام

الاجتماعى العادل . وهذا النظام الاجتماعى العادل ، هو السبيل الثورى الوحيد الذى يخلع عن الإنسان نير العبودية إلى الأبد ، ويتسع له المجال للخلق أو كما دعاه المؤلف بصنع الأعاجيب .

● لقد ماتت العدالة بموت جبل ، ثم بموت رفاة ، فبموت قاسم ، ولكنها لم تمت قط بموت عرفة ، أى أن العلم — ثالثاً — لا يموت ، فهو ليس علماً معملياً — وقد قال الناظر لعرفة إنه يستطيع أن يرى عليه بدلا من الزجاجة زجاجات ! — وإنما العلم هو منهج ، هو طريقة رشيدة ، للحياة . لهذا سوف يعود حنش إلى الحارة ، بل سيذهب إلى حنش أبناء الحارة الذين يختفون منها تباعاً . ثم يعود الجميع لتخليص الحارة نهائياً من عصر العبودية . العلم — إذأ — هو الثورة . هو الثورة الاجتماعية ، بل هو الثورة الحضارية الشاملة التى يشهد أبنائها عصر الأعاجيب . والمجهول الذى يؤمن به البعض ببارك هذه الثورة ، ما دام هذا المجهول هو اشتياق الإنسان الأبدى إلى مجموعة مجردة من القيم والمثل العليا ، واشتياقه إلى حل طلائع الوجود . فهذه المرأة العجوز التى جاءت إلى عرفة وهمست له بأن الجبلابوى مات وهو راض عنه ، إنما تمثل ضمير هذا الشعب الذى صاح بنفسه : لو خيرنا بين الجبلابوى والسحر لاخترنا السحر . الشعب إذأ إلى جانب العلم ، إلى جانب الثورة ، إلى جانب التاريخ . حتى ذلك الجزء الخاص بتكوينه الروحى عبر آلاف السنين يقف إلى جانب هذه القيم جميعها تعبيراً صادقا عن كونها هى بعينها مجموعة القيم المطلقة التى كانت تجذب اشتياقه إلى المجهول والمطلق . لهذا تصبح أمنية عرفة هى إعادة الحياة إلى الجبلابوى ، فليس التعبير هنا مرادفاً لعودة الإيمان بالله . كلا ، وإنما هى الرسالة الحقيقية للعلم فى اكتشاف أسرار الكون ، وتحقيق مجموعة القيم المطلقة فى حياة الإنسان . إن مجرد التمسك بإعادة الحياة إلى الجبلابوى ، هو اعتراف بموته . ولقد مات الجبلابوى القديم ، المطلق بمعناه التقليدى الذى عرفته الأديان والفلسفات المثالية ، وبدأ عصر العلم صراعه الجبار مع الطبيعة والمجتمع على السواء ، مع الطبيعة ليحصل من جزئيات أسرارها على سرها الأكبر ، ومع المجتمع حتى يحقق القيم الإنسانية فى أرفع مستوياتها ، وعلى أسس راسخة من الواقع الموضوعى .

ومعنى ذلك ، أنه يتعين علينا أن نجيب عن هذا السؤال : هل كانت أولاد حارتنا « صياغة روائية للمادية التاريخية والمنطق الجدل ؟ يقول أحمد شريف الرفاعي في العدد ٤٥١ — ٢٣ يناير ١٩٦٠ من جريدة الأيام العذنية في سنّها الثانية « إن مفهوم الواقعية عند نجيب هذه المرة هو الصلق الفوتوغرافي . فنحن لم نعود منه في قصصه السابقة أن يكون صادقاً . كنا نحس أنه فنان مخلص لفنه . . أما في « أولاد حارتنا » فنجيب محفوظ صادق ولهذا فهو لم يكن فناناً . فالقن هنا في الهامش أو خارج الهامش . وأنت تحس من قراءة الرواية أنه يكتب بأن يقوم بوظيفة مسجل بكلية أصول الدين أو كلية اللاهوت . يسجل وينقل بلا حذف وبلا إضافة . وأغلب الظن أنه لم يكن في استطاع نجيب محفوظ أن يتجنب الصلق الفوتوغرافي وهو يعالج أقدس شخصيات في تاريخ البشرية . ولكن من شأن هذا الصلق الفوتوغرافي إشاعة الجُمود والبرود والجفاف في أحداث الرواية ، فالنغمة واحدة والإيقاع واحد عند كل من جبل ورفاعة وقاسم . فقد جبلوا على حب الخير ليس إلا . والفنوت كذلك على نمط واحد . لا نستطيع أن نفرق بين واحد وآخر . فهم جميعاً مطبوعون على النهب والفضى والانحلال . ولهذا فإن الذين قرءوا الرواية شعروا أن فكرة الصراع قد تساقطت من يد الأديب . ونحن نقصد الصراع الذى يدور في نفس البطل من الداخل فبدون الإشارة إلى هذا النوع من الصراع لا يستطيع القارئ أن يتجاوب مع أحداث القصة . والذى يمنع ظهور هذا التجاوب في رواية محفوظ هو تأليه الأبطال بدلا من تأنيسهم . . أى بدلا من جعلهم آدميين . .

والعلاقة بين هذه الإجابة وسؤالى الذى طرحته قبلها ، هى الفرق بين تصوّرين للبناء الروائى في « أولاد حارتنا » . التصور الأول أنها تؤرخ لتطور المجتمع البشرى ، والتصور الآخر : هو أنها تترجم كتب الدين الرئيسية : التوراة والإنجيل والقرآن ، وكلتا المفهومين خاطئ من الأساس . فلربما نجد جانباً من تطور المجتمع في الرواية ، وربما نجد تفسيراً للأديان من جانب آخر ، ولكن تداخلهما وافتراقهما لا يكون المحور الفكرى أو الفنى في البناء الروائى . أما المحور الفكرى ، فهو كما قلت ، قصة الدين والعلم في خطوطها العريضة . قصة الدين والعلم في محاولة الإنسان تغيير مجتمعه . الصراع النفسى الذى يطالب به الناقد العذنى ، يمكن ملاحظته بسهولة في جبل ورفاعة وقاسم وعرفة . كان ارتباط جبل بزوجة الناظر ،

وارتباط رفاة بأمه ، وارتباط قاسم بزوجه . . كانت هذه الأشكال المختلفة من الارتباط تمزق نفوس أصحابها تمزيقاً نفسياً رهيباً . ولعل التشابه في الإطار العام بين حركة جبل ورفاعة وقاسم ، كان تشبيهاً مقصوداً من المؤلف ، لأنه يريد أن يقول إن هذه الحركات الثلاث — من حيث الجوهر — واحدة ، هي موقف الدين من التغيير الاجتماعي . أما في العلم فهو لم يكن محتاجاً لأكثر من عرفة وحسن للتأكيد على أن ثمة فرقاً بين التغيير الديني والتغيير العلمي ، هو أن هذا الأخير لا يموت بموت الأفراد . لهذا كانت زوجة عرفة شخصية ضرورية تؤكد ارتباط العلم بالمجتمع ارتباطاً حياً دينامياً .

وعندما يكون ثالث الدين — العلم — المجتمع ، هو العمود الفقري في البناء الروائي ، فإن التطور الاجتماعي من عصر إلى آخر لا يصبح صياغة للمادية التاريخية أو المنطق الجليل . كما أن تفسير الحركات الدينية الثلاث تفسيراً جديداً لا يعتبر ترجمة فنية لما جاء في كتب الدين . في الحالة الأولى يلاحظ أن نجيب محفوظ تجاوز الماركسية ، فطرح ما تثيره من أسئلة تدخل في منطقة نفوذها ، وطرح ما لا تثيره من تساؤلات خارج هذه المنطقة . والتجاوز هنا لا يعنى الإضافة ، وإنما هو الاعتراف بها ، ثم الانشغال بقضية أخرى تورق الرؤية الفلسفية للإنسان العربي الذي عاش آلاف السنين في ظل حضارة غيبية . نجيب محفوظ يمضي مع سارتر خطوة في أن الماركسية هي الصورة الثورية الوحيدة للعالم المعاصر ، ثم يختلف معه خطوات في أن الوجودية هي المنهج الصحيح لفهم الماركسية في ثورتها أو في الحيلولة دون تجميدها . وهو يمضي مع لوفافر خطوة في أن الماركسية المعاصرة تعاني أزمة حقيقية على أيدي المعممين من الداخل الذين أحالوها إلى مادية مبتذلة ، ثم يتركه وهو يسد الطريق أمام الحل الماركسي للأزمة .

نجيب محفوظ يستخدم البناء الرمزي المباشر في « أولاد حارتنا » ، ليقول : إن تراث المنتمى اليساري هو العلم ، بالإضافة إلى العصارة النقية لأكثر القيم تقدماً التي عرفها البشرية على مدى التاريخ . أما المنتمى الذي يتوقف عند حصيلة الحركات الروحية الثلاث ، فإنه في عصرنا يتجمد في قوالب حجرية تعوق حركة

المجتمع من الانطلاق ، لذلك فهو مثال المبتنى العيني الذي يتحول لوقوف إلى جانب القوى المعادية لحركة التاريخ . وهذه الرواية — في المستوى الفني — هي أشبه برؤيا تحليل الواقع بمجزياته إلى حلم تجريدي. فلو أننا جمعنا الناظر والفتوات وأهل الحارة والجبل وأدهم وإدريس ورفاعة وقاسم وجبل وعرفة وحش . . لو جمعنا هؤلاء جميعاً في لوحة واحدة ، أو في عدة لوحات ، لاستطعنا أن نرسم لوحة تجريدية تستخلص مجزيات الواقع لتبني كلاً غير واقعي ، ثم تصل عن طريق هذا الكل الرمزي إلى أعماق الواقع . الفتوات والتبايت والنهب والسلب ، جميعها مجزيات ترتبط بواقعنا أوثق الارتباط ، ولكن الإطار الميثولوجي الذي ارتدته هذه المجزيات كان يستهدف أن يجعلها في اتجاه واحد للسهم الذي يشير به نجيب محفوظ مرة أخرى . . إلى الواقع . إنه يلف ويدور من الواقع إلى الأسطورة إلى الواقع ، وهكذا حتى يصل إلى ما لم يستطع أن يصل إليه في ظل أزمة الديمقراطية التي جعلته يتوقف بأحداث الثلاثية عند سنة ١٩٤٤ . إن « أولاد حارتنا » شكل اضطراري ، وليس امتداداً أصيلاً لاتجاه نجيب الروائي . وليس تمهيداً لمرحلة جديدة من مراحل تطوره الروائي . وعندما تقول سمون دي بوفوار إن الرواية الميتافيزيقية إذا قرئت بشرف ، وكتبت بشرف ، أتت بكشف للوجود لا يمكن لأي نمط آخر في التعبير أن يكون معادلاً له . ربما كانت تقصد مثل هذا الشكل الروائي الذي أتى به نجيب محفوظ في « أولاد حارتنا » ، خاصة حين تستطرد في قولها « إن الرواية الميتافيزيقية ، وهي بعيدة عن أن تكون ، كما زعم أحياناً ، انحرافاً خطيراً للفن الروائي ، هي على العكس ، كما يبدو لي ، وبمقدار ما تكون ناجحة ، أكمل إنجازاً لأنها تبذل جهدها في أن تلتقط الإنسان والأحداث الإنسانية في علاقتها مع كلية العالم ، ولأنها هي وحدها التي تنجح فيما يفتق فيه الأدب الخالص والفلسفة الخالصة : تنجح في إحياء ذلك المصير الذي هو مصيرنا ، والمبدون في الزمن والأبدية في آن واحد ، بكل ما فيه من وحدة حية والتباس حي جوهري » (١) .

ونجيب محفوظ حين يصوغ قضية الانتماء بين الدين والعلم والاشتراكية على هذا النحو الشامل في علاقة الإنسان بالكون والمجتمع ، إنما يتجاوز تحديداته



السابقة لهذه العلاقة في المرحلة الأولى « القاهرة الجديدة ، خان الخليلي ، بداية ونهاية » والمرحلة الثانية ( الثلاثية ) إلى مرحلة ثالثة « أولاد حارتنا » ليست تسجيلا لمركبة الاستقطاب إلى اليمين أو إلى اليسار كما هو الحال في أدب المرحلة الأولى ، وليست رموزاً إلى الجانب الخفي من صراع المتنى المأزوم في المرحلة الثانية ، وإنما هي صياغة شاملة للمتنى النموذج حتى يقود الفكر اليسارى من خلال أزمة الانتماء مع الحزبية . لقد أحس الفنان فجأة أن أزمة المتنى اليسارى دخلت مرحلة جديدة كفيفاً منذ انتهى من كتابة السكرية عام ١٩٥٢ إذ دخلت بلادنا بوقفة تجربة اجتماعية غريبة العالم من حيث المظهر مما أدى باليسار إلى أن يتخذ منها مواقف خاطئة في الأغلب . وأعتقد أن وجدان نجيب محفوظ الشديد الحساسية كان أسبق من وعيه في بلورة درجة الخطورة القائمة على ضوء هذه المواقف . هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى لم يعيش نجيب جزئيات الحياة اليومية للمتنى اليسارى حتى يصوغ أزمته في نفس الإطار التقليدى الذى عرفناه فيما سبق له من أعمال ، فكان لجووه إلى رسم المتنى المثال محاولة ذات وجهين : الأول هو الهروب من الصياغة الواقعية التى لن يتيح له الصديق أن يقدم عليها ، والوجه الآخر هو التأكيد على أزمة الحرية عملياً ، فالأعمال الرمزية من هذا القبيل هى تجسيد لدى الانقسام بين الفنان والمجتمع والسلطة . ذلك أن نجيب محفوظ كان أول فنان عربى يقوم بتعريف فكرية كاملة للذات ، على الملأ . لقد سبق له أن قام بهذه التعرية في الثلاثية بواسطة عملية الإسقاط التى قام بها على شخصية كمال عبد الحواد . ولكنه هنا يقوم بعملية التعرية في مرحلة عالية من النضج الفكرى الذى يلزمه بتغيير جوهر الحضارة التى ينتهى إليها . أى أن هذا النضج أو هذه التعرية تدعوه إلى أن يشارك في نقل المجتمع من عصور التخلف الحضارى والتقاليد غير الديمقراطية في أسلوب الحكم إلى عصر العلم والحرية والاشتراكية . وهذا ما تسبب في أن تنزعج قطاعات من الجماهير قبل السلطة ، وأن ينزعج الأزهر قبل السلطة . حتى إنه لم يحدث قط في تاريخنا الأدبى أن تقابل رواية بهذا الانزعاج الشديد الذى يؤدى إلى تأجيل نشرها حتى الآن<sup>(١)</sup> . ولعل مصدر الانزعاج الأول هو الشجاعة الأسطورية التى

(١) نشرت بعد صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب في بيروت عن دار الآداب اللبنانية ، ولم يسمح بتوزيعها داخل معمل بلدان العالم العربى .

بدا فيها المؤلف وهو يعرى نفسه على الملأ تعرية كاملة . والمصدر الآخر الذى لا يقل عنه أهمية ، هو تعريته للمجتمع والحضارة التى يعيشها تعرية كاملة . والمصدر الثالث هو أن نبضات قلب نجيب محفوظ فى هذه الرواية كانت تدق تجاوباً مع قلب المتلقى اليسارى المصرى فى ذروة الأزمة . فقد كانت الديمقراطية من أخطر معالم هذه الأزمة ، كما كانت المشكلة الاجتماعية من أخطر هذه المعالم أيضاً . وكانت الصورة النظرية أو المبهجة للموقف هى قضية القضايا فى هذه المرحلة . لهذا جاءت « أولاد حارتنا » الصياغة الفنية الوحيدة الصحيحة لهذه المرحلة ، غير أن هذا الشكل الاضطرابى الذى اتخذته « أولاد حارتنا » قد استنفد أغراضه من التجربة الأولى . فالتجسس إلى العموميات أو الكليات يستوعب القضية فى شمولها ، أى فى مختلف أبعادها وزواياها . كذلك لا يستطيع هذا الشكل أن يضيق جديداً إذا تكرر ، بل إنه معرض لأن يكرر نفسه . ولذلك أيضاً ، كان على نجيب محفوظ أن يبحث عن شكل جديد إذا كانت قضية الانتفاء وأزمة اليسار هى القضية التى يود أن يظل مخلصاً لها . وعندئذ تجيء « اللص والكلاب » تقدم لنا الإجابة .

\*\*\*

الرمز « فى أولاد حارتنا » غياب ظاهرى للواقع ، أما الرمز فى « اللص والكلاب » فهو مزيد من الواقع ، هو تكثيف الواقع وتركيزه . الرمز فى « اللص والكلاب » لا يكمن فى جزئيات صغيرة تعادل جزئيات مشابهة لها فى الواقع الخارجى ، كما أن الواقع فى « اللص والكلاب » ليس هو هذا الهيكل العظمى من الأحداث التى بدأت بخروج سعيد مهران من السجن وانتهت بمصرعه بين المقابر . . إن رمزية « اللص والكلاب » تكمن فى بنائها التعبيرية ككل خلال معادلته لواقع موضوعى شامل أى أن سعيد مهران ورؤوف علوان ونور وغيرهم من شخصيات « اللص والكلاب » مجرد أدوات تعبيرية فى يلى الفنان يصوغ بها عالماً كاملاً يرمز فى شموله إلى عالم كامل آخر . فلا ينبغى أن نسقط إحدى أدوات التعبير هذه على إحدى جزئيات الواقع الخارجى ونقول إننا فسرنا ما تنطوى عليه من رمز ، لأنها بمفردها لا ترمز إلى شيء وإنما بتشابكها مع بقية أدوات الصياغة ، ترمز إلى كل شيء . هكذا نلتقى بنجيب محفوظ يحول القضية الشخصية التى نتعرف عليها فى حياة سعيد مهران إلى قضية عامة . فبالرغم من أن أحداث « اللص والكلاب » - فى

خطوطها العريضة - قد حدثت فعلا في الواقع الخارجي ، إلا أن الفنان يضيف إلى هذا الهيكل العظمى من الأحداث ، دلالاتها العامة التي تنبثق من أرض الواقع الحى التي أُنبتتْها . فلم يكن محمود أمين سليمان - المرادف الواقعى لسعيد مهران - مجرد لص قاتل يحاول التأثير لشرفه . إن محمود هو الابن الشرعى للحظة الحضارية التي ظهر فيها . وعندما يقوم الفنان بتحويله من محمود إلى سعيد مهران إنما يضيف إلى اللحظة الحضارية التي ولدته ، وجهة نظره الخاصة في هذه القضية . فنحن لا نعلم أن محمود سليمان كان على درجة ما من الثقافة أو أنه كان على صلة ما بأحد رجال الثقافة ، ولكن نجيب محفوظ حين يستبدل اسمه بسعيد مهران ، إنما يستطيع القول بأن هذا الرجل ليس لصاً أو قاتلاً أو غير ذلك من صفات الجريمة التي يمكن إضفاؤها على شخصية سعيد على ضوء الأحداث المرافقة له ، بل إن سعيد مهران الذى عرف الثقافة عن طريق رؤوف علوان ، وعن طريق الثقافة والواقع عرف أن هناك قراء وأغنياء ، وأن العلاقة بين الطرفين هى علاقة استغلالية.. سعيد مهران هذا لا يمكن أن نسلكه في عداد المجرمين مجرد أنه سرق أو قتل ، فهو في سرقاته ورصاصاته إنما يصوغ لنا أزمة أكثر شمولاً منه ، تستمد قوتها من المناخ العام الذى عاش فيه ابتداء من رؤوف علوان ، المثقف الذى علمه مبادئ التمرد ثم خان هذه المبادئ ، إلى نور الموسى التي أحبتة فلم تخنه لحظة واحدة ، بينما كانت هى الإنسان الوحيد من بين الملايين الذى يعرف مكانه دون أن يدري البوليس .

تبدأ « اللص والكلاب » في لحظة نموذجية ، هى لحظة خروج سعيد مهران من السجن . وهى لحظة منحوتة من الزمان الداخلى للشخصية . فنحن لن نرافق سعيد من بوابة السجن إلى بيت الشيخ على الجنىدى إلا لنرافق مختلف الحلول التي لجأ إليها حتى يتجاوز أزمته . كذلك فنحن نرافق زمانه الداخلى حتى نضع أيدينا على معالم هذه الأزمة . الزمان الخارجى يقول إنها أولى ليالى الحرية ، وزمانه الداخلى يقول « وحدى مع الحرية » . والحرية إذن هى الدعامة التي يمكن أن نستند عليها ونحن نتوغل شيئاً فشيئاً إلى عالم سعيد مهران . إن هذه الدعامة تقودنا إلى الشخصية الثانية في هذه الرواية ، شخصية رؤوف علوان ، فنحن - والفنان معنا - لن نتوقف كثيراً عند الأحداث التي وقعت في عطفة الصيرفى ، أحداث نبوية الزوجة

التي باعت زوجها ، وعليش الذي باع صديقه ، والبنيت الصغيرة التي أنكرت أباهما .  
 لن نتوقف عند هذه الأحداث فهي ليست إلا إشارات سريعة إلى تعقد العالم  
 الخارجي الذي يستقبله سعيد مهران فور خروجه من السجن ، فهو لم يعد زوجاً  
 ولا أباً ولا صديقاً ، لقد خانته الجميع . ولكن خيانة هؤلاء تبدو لنا وكأنها شيء  
 محتمل ، يمكن فهمه وتبريره ، بل إن هذه الشخصيات تبدو كأنها ظلال تأنث للواقع  
 المرير الذي يتسم سعيد مهران نساؤه ، وهو وحده مع الحرية . ذلك أن هذا الواقع  
 الخائن ، ليس إلا عبداً لخianات أكبر وأخطر ، بل إن خيانة هذا الواقع ليست  
 إلا صدى للخيانة الحقيقية . أي أن حرية سعيد مهران التي يستشعر وحدته معها ،  
 هي الإحساس العميق بعبودية الآخرين . لهذا فخياناتهم هي تجسيم لبشاعة الواقع  
 الذي يعيشونه ، وهم — لذلك — لا يتحملون النصب الأوفر من المسؤولية . وهم  
 — لذلك — معذورون إلى حد كبير . ونحن لن نتوقف عندهم كثيراً ، وإنما سنتوجه  
 مباشرة إلى الجانب الآخر في قضية الحرية التي يحس سعيد مهران بوحدته معها ،  
 سنتوجه إلى رؤوف علوان . ولم يكن رؤوف علوان فيا مضى إلا محرراً بمجلة  
 النذير « مجلة منزوية بشارع محمد علي ، ولكنها كانت صوتاً مدوياً للحرية » أما  
 الآن فلم يبق من الشخص القديم إلا ظل صورته . وسعيد يرى حياته امتداداً  
 لأفكار هذا الرجل الضاحك في التليفون ، « فإذا كان قد خانها فالويل له ... »  
 ويتضح لنا أن لفظة الخيانة هنا لها رنين مختلف تماماً عند ما تجيء بشأن نبوية  
 أو عليش « ذلك أن كل خيانة تهون إلا هذه ، يا للفراغ الذي سيلتهم الدنيا » .

معركة « الخيانة » إذاً ، هي معركة سعيد مهران مع القيم . وقيمة القيم التي  
 تدور حولها المعركة هي الحرية . يجب أن نتذكر هذه النقطة مراراً ، فسوف نلتقي  
 بألفاظ كهذه : العزلة ، النفي ، الوحدة ، الاغتراب ، مما قد يؤدي بالبعض إلى  
 حسابها من صفات الإنسان اللامتنى ، ولكنها إذا انطلقنا في بحثنا عن حقيقة  
 سعيد مهران من أن قضية الحرية والخيانة ، هي قضية القيم « في حياته لأيقنا أن  
 العزلة والنفي والاغتراب قد أصبحت من صفات المتنى المأزوم في غياب الحرية ، ذلك  
 أن عالم اللامتنى هو عالم بلا قيم . إن « اللص والكلاب » هي الرواية التالية لأولاد  
 حارتنا مباشرة ، فبعد أن قدم لنا الفنان « المتنى المثال » ليقود المتنى اليسارى إلى  
 الطريق الصحيح ، رأى أن أزمة الحرية ما تزال تتطلب اللقاء المباشر الذي يحسد

أزمة المنتمى في مرحلة جديدة . كانت مرحلة كمال عبد الجواد هي التناقض الحاد بين الفكر والسلوك الذى يولد السلبية ، أما مرحلة سعيد مهراڤ فتقول شيئاً جديداً .

خرج سعيد من السجن ليرى صورة جديدة من رؤوف علوان . لقد أصبح من سكان القصور التى كان يحاربها فيما مضى ، ولهذا ينصح سعيد بالبحث عن عمل ، ولم يعد يقول له : فى إحدى يديك امسك كتاباً وفى الأخرى امسك مسلماً . وأعتقد أن نجيب محفوظ يستخدم هنا منهجاً تعبيرياً سبق أن تعرفنا عليه فى الثلاثية ، وهو أن يعبر عن الجوانب الخفية فى نفس البطل بتجسيدها فى شخصيات منفصلة عن كيان هذا البطل . فعندما يقول سعيد « تخلقنى ثم تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسد فى شخصى » ، كى أجد نفسى ضائعاً بلا أصل وبلا قيمة وبلا أمل « نحس أن تكون سعيد الجديد ، يضم فى أصوله ملامح رؤوف علوان القديم ، ثم فصل إلى أن الانقسام التراجيدى الذى تعاني منه شخصية سعيد هو التمزق بين القديم والجديد . إن رؤوف صاحب « العقل » و « التاريخ » ، هو « الفيلسوف » كما يدعوه سعيد ، وهذا هو الجانب الذى يحتفظ به بين أضلعه قبل دخوله السجن ، أما الآن « أتدفع بى إلى السجن وتنب أنت إلى قصر الأنوار والمرايا ، أنسيت أقوالك المأثورة عن القصور والأكواخ ، أما أنا فلا أنسى » . . أى أن دخوله السجن من حيث الجوهر لا علاقة له بخيانة نبوية وعليش ، وإنما هو يرتبط بمجموعة القيم التى استودعها رؤوف فى كيان سعيد وروحه . مجموعة القيم التى كانت تعطيه السلاح للجهاد لا للاغتتيال وراء هذه الهضبة التى تقوم عليها القهوة كان فنية يتدربون على القتال بباب رثة وضائر نقية . وساكن القصر رقم ١٩ كان على رأسهم . يتمرن ويلقى بالحكم : المسدس أهم من الرغيف يا سعيد مهراڤ . المسدس أهم من حلقة الذكر التى تجرى إليها وراء أبيك . وذات مساء سألك : سعيد ، ماذا يحتاج الفتى فى هذا الوطن ؟ ثم أجاب غير منتظر جوابك : إلى المسدس والكتاب ، المسدس يتكفل بالماضى والكتاب للمستقبل ، تدرب واقرأ ! . . ليس رؤوف علوان إذن مجرد صديق انتهزى خان ماضيه المكافح بالحاضر البراق ، هذا هو الوجه المباشر لشخصية رؤوف ، ولكنه على الوجه الآخر هو أحد الجوانب الخفية من شخصية سعيد ، إذ امتزجت قيم رؤوف بنفسه امتزاج المعاناة ، حتى أصبحت شخصية

واحدة . هي شخصية منقسمة حقاً ، تعاني مرارة الصراع الماثل الذي أحدثته التجربة الجديدة ، تجربة اللص والكلاب . فعندما امتدت يد سعيد إلى السرقة المرة الأولى ، قال له رؤوف : برافو اكى يتخفف المختصون من بعض ذنوبهم ، إنه عمل مشروع يا سعيد ، لا تشك في ذلك . وعندما ينقذ سعيد « مبادئ » رؤوف ، فهو ليس فوضوياً من أولئك الذين عرفهم بعض الحركات السياسية في أوروبا ، بل هو تجسيم لأزمة المنتمى العربى في مصر حين تعزله اللاديموقراطية عن جماهير الشعب ، وحين تعزله اللاحرية عن التنظيم السيامى المتكامل . . فهو يتحول حينئذ إلى إحدى مستويات التمرد السطحي الساذج ، الذى يعتمد أساساً على البطولة الفردية . وقدماً قال رؤوف علوان « إن نوايانا طيبة ، ولكن يقصنا النظام » . وتقوده البطولة الفردية إلى الاغتيال العفوى فلا يصيب أعداؤه ، بل يقتل أناساً لا ذنب لهم ولا جريمة ، ومن أعماق قلبه الممزق يصرخ في صمت « من أنت يا شعبان ؟ أنا لا أعرفك وأنت لا تعرفى . هل لك أطفال ؟ هل تصورت يوماً أن يقتلك إنسان لا تعرفه ولا يعرفك ؟ هل تصورت أن تقتل بلا سبب ؟ أن تقتل لأن نبوية سليمان تزوجت من عليش سدره ؟ وأن تقتل خطأ ولا يقتل عليش أو نبوية أو رؤوف صواباً ؟ وأنا القاتل لا أنهم شيئاً ولا الشيخ على الجنيلى نفسه يستطيع أن يفهم . أردت أن أحل جانباً من اللغز فكشفت عن لغز أغمض » ثم يتمم في حسرة وحزن وأسى عميق : يا ضيعة الرصاص في الصدور البريئة ! هذا الموقف يشدنا مرة أخرى إلى المقارنة بين أزمة المنتمى وأزمة اللامنتمى ، ذلك أن معركة سعيد مع القيم هي معركة المنتمى مع قيم فاسدة يريد أن يستبدلها بقيم صالحة ، غير أنه في ظل الأزمة التى يعانها يصارع هذه القيم بمنطق التمرد البعيد عن الثورية . وهذا هو الفرق بين سعيد مهراڤ وميرسول في « الغريب » عند ألبير كامى . ميرسول يصيب من غريم صديقه مقتلًا بلا هدف ، تماماً وكأنه يلعب الشطرنج . بل إن قصته مع صديقه لم تتم على أساس مجموعة من القيم المشتركة بينهما ، وإنما يقبل ميرسول هذه الصداقة مجرد أنه ليس هناك ما يحرم رفضها . ولقد كانت هذه الصداقة التى تمت بطريق المصادفة هي الأساس الموضوعى لمجموعة من الأحداث التى أدت بميرسول أن يقتل الشاب العربى . فلم تكن جادة القتل ( ولا أقول جريمة ) من الخطوط الرئيسية أو الفرعية في خريطة ميرسول ، فهو يعيش حياته بلا خريطة على الإطلاق ،

حتى إذا ماتت أمه أو تعرف على ماري أو توجه إلى المحكمة أو ذهب إلى السجن أو تشاجر مع القسيس في الزنزانة . . لا يستشعر في أي من هذه الأحداث قيمة ما تدفعه إلى التمسك بها أو رفضها. إنه لا يرى أية حقيقة في أي شيء ، فكل شيء لديه سواء . وهذه هي نظرة كا في كتابه عن الإنسان المتمرد فهو يقول إن الشعور بالعبث حينما نزع أنه يمكن أن نستخلص منه قاعدة للسلوك ، يجعل القتل عملاً ليس له ما يؤيده أو ما يتنافيه ، وبالتالي عملاً ممكناً ، فإذا كنا لا نؤمن بشيء ، وإذا لم يكن هناك معنى لأي شيء ، وإذا كنا لا نستطيع تأكيد أية قيمة ، أصبح كل شيء ممكناً ولا أهمية لأي شيء . لا يعود هناك ما يؤيد وما ينافي ولا يكون القاتل على خطأ أو على صواب « في وسعنا حينئذ أن نؤجج المحارق ، كما في وسعنا أن ننذر أنفسنا فلعلنا نأمن بالهجومين . وتكون الرذيلة والفضيلة مجرد صدفة ، أو مجرد نزوة » ثم يصنف كاى التمرد بأنه ينشأ عن مشهد انعدام المنطق أمام وضع جائر مستغل ، وأن المتمرد يصرخ ، يطالب بإلحاح ، يريد أن تتوقف المهزلة وأن يستقر أخيراً ما كان يسطر حتى الآن على صفحة البحر ! ويتساءل كاى : ما الإنسان المتمرد ؟ ويجب : إنه إنسان يقول لا ، ولئن رفض فإنه لا يتخلى ، فهو أيضاً إنسان يقول نعم منذ أول بادرة تصبغر عنه . فحركة التمرد تستند إذن إلى رفض قاطع للعدو لا يطاق ، وإلى يقين مبهم بوجود حق صالح ، وبصورة أصبح ، إلى اعتقاد المتمرد « أن له الحق في أن . . فلا بد للتمرد من أن يكون مقترناً بشعور المرء بأنه على حق بصورة ما ، وفي مجال ما . وبهذا المعنى يقول المتمرد نعم ولا في نفس الوقت . ويؤكد كاى أن ثمة وعى — مهما تكن درجة إبهامه — ينشأ مع حركة التمرد : الإدراك فجأة بأن في الإنسان شيئاً يمكن للفرد أن يتوحد معه ذاتياً ثم يندفع إلى المقاومة تحت شعار « كل شيء أو لا شيء » أي أن أولى بوادر الوعي تولد مع التمرد . فالمتمرد يريد أن يكون كل شيء ، يريد أن يتوحد توحداً ذاتياً كلياً مع هذا الخير الذى شعر به فجأة . وهو يرضى بالحرمان والسقوط الأخير — الموت — إذا كان لا بد من حرمانه من هذا الكرسي الخاص الذى بدعوه بجهنمه « إنه يؤثر أن يموت عزيزاً رافع الرأس على أن يعيش عيشة الهوان » . إن بروز « كل شيء أو لا شيء » يبين أن التمرد خلافاً للرأى السائد ، وعلى الرغم من أنه ينشأ في صميم فردية الإنسان ، يثير التساؤل حول مفهوم الفرد بالذات . والحقيقة — يقول كاى — أن الفرد إذا قبل الموت ،

ومات في حركة تمردة ، فإنه يدلل بذلك على أنه يضحي بذاته في سبيل خير يعتبر أنه يجاوز مصيره الخاص . وإذا فضل الموت على إنكار هذا الحق الذي يذود عنه ، فلائنه يضع الحق فوق ذاته « إنه يتصرف إذن باسم قيمة ، لا تزال مبهمه ، ولكنه يحس على الأقل بأنها قيمة مشتركة بينه وبين الناس جميعاً » أى أنه في التمرد يجاوز الإنسان ذاته في الآخرين<sup>(١)</sup>.

لقد آثرت أن أفصل رأى كائى في صورته الفنية « الغريب » وفي صورته الفكرية « الإنسان المتمرد » . . ذلك أننى أريد أن أفرق بين تمرد سعيد مهران وتمرد ميرسول ، على أساس أن التمرد الوجودى عند ألبير كائى هو التمرد الأصيل الذى أثبتته الحضارة الغربية في مرحلة التمزق النفسى المريع بين الانتهاء واللاتهاء . أما تمرد سعيد مهران فلم يكن سوى الصورة المتأزمة للاتهاء . أى أن سعيد متمرد من ناحية الشكل ، ولكنه منتم متأزم من حيث الجوهر . ومعنى ذلك أن عمة خلافاً جوهرياً بين سعيد وميرسول بالرغم من أنهما يرتديان ثياب التمرد .

سعيد مهران ينطلق في تمرده — على النقيض من ميرسول — من نقطة شديدة التحديد هى أن بناء من القيم قد انهار أمام عينيه ، وأن حياته جزء من هذا البناء ، ولهذا كانت حياته « قيمة » في حد ذاتها . . وهو حين يرى رؤوف قد تحول من كونه إنساناً حراً متاضلاً ، إلى أحد جنود الطبقة التى كان يناضلها ... حين يرى سعيد هذا التحول ، فهو لا يراه كشهد خارجى ، وإنما يراه في مرآة ذاته ، يراه كامناً في أعماق نفسه ، يراه معادلاً موضوعياً لحياته نبوية وعليش . أى أن الفنان قد استخدم هذا العنصر الذاتي كنقطة انطلاق إلى نظيره الخارجى ، فما يراه من خيانة زوجته وصديقه وإنكار ابنته له هو مجرد ركيزة ذاتية يعتمد عليها الفنان في تكثيف الحياة التى يفاجأ بها سعيد في شخصية رؤوف . نقطة الانطلاق هذه في غاية الأهمية ، ذلك أن إلحاح سعيد على أن خيانة أهله له لا تساوى شيئاً بالنسبة لحياته رؤوف ، يعنى جيداً أن خيانة رؤوف من جهة هى خيانة جزء عزيز من نفسه ، ومن جهة أخرى هى خيانة للمجتمع لا للفرد . . فهو من هذه الزاوية يتجاوز نفسه إلى الآخرين عبر خيانة شديدة الوطأة على نفسه ، لأنها أحد جوانب هذه النفس .



ومعنى هذا أن «اللس والكلاب» ليست قصة الرغبة الملحة في الانتقام كما يذهب بعض السذج ، وإلا لكانت قصة بوليسية كما قالت السيدة نور سليمان<sup>(١)</sup> ، أو قصة فاشلة كما قال الدكتور عبد القادر القط . إن هاملت عاش أخصب مراحل حياته وهو يفكر في الانتقام من خيانة أقرب الناس إليه ، وإذا كان كل من سعيد مهرا ن وهاملت شكبير لم يوفق في إصابة الهدف بل أصابت رصاصات الأول وسيف الثاني شخصيات بريئة . . فإن ذلك لا يعنى مطلقاً أنه «القدر» فقد أصابا هدفهما بالفعل من خلال هذه الشخصيات البريئة !

والحق أن نجيب محفوظ يستخدم منهجاً تعبيرياً معقداً في «اللس والكلاب» ، فهو يصوغ سعيد مهرا ن في حالة تمرّد ، بينما التمرّد ليس إلا مظهرأ سطحيأ لحالة الانبئاء المأزوم الذى يمثله تحول رؤوف من ناحية ، وفردية سعيد من ناحية أخرى . ولتحول والفردية هما عنصران متكاملان في شخصية واحدة ، يمثلان وحدة الذات والموضوع في إطار جدلى يحقق الصراع الدرامى داخل البطل التراجيدى تحقيقاً فنيأ على الصعيد الجمالى ، وتحقيقاً فكريأ على المستوى النظرى . سعيد مهرا ن ليس بطلا ملحميا ، وإنما هو بطل تراجيدى يتضمن في تكوينه مقومات التناقض والتفرق ، ويحمل في أعماقه كافة العناصر المؤدية إلى المأساة .

فقد بدأ سعيد حياته من أولى درجات السلم الاجتماعى ، ابنا ذكياً لبواب بيت الطلبة بالجيزة . وعند ما مات أبوه كان هو الوريث الشرعى للوظيفة الصغيرة . وفي بيت الطلبة ، وفي هذه الوظيفة الصغيرة ، حدث التحول التاريخى في حياة سعيد ، إذ أضاف إلى تكوين الشاب الذكى الفقير ، عقلية رؤوف علوان الطالب الئائر المثقف . وكانت هذه الإضافة بمثابة التناقض الأول في حياة سعيد ، وكان تناقضاً رئيسياً تولدت عنه بقية التناقضات . ونجيب محفوظ يقارب بين الشخصيتين ويباعد بينهما في شد وجذب ، ومد وجزر ، حتى يتم التفاعل بين أفكار ومبادئ وقيم رؤوف ، و طاقة سعيد على العمل . ويدلنا الحوار الداخلى في آخر مراحل حياة سعيد بأن نوعاً من الكفاح السرى كان الطلبة يمارسونه تحت قيادة رؤوف ، وكان سعيد أحدهم بالرغم من أنه لم يدخل الجامعة ظلماً على حد تعبيره ، بينما دخلها

الكثيرون من الأغنياء . والفتنان يعتمد على الإشارات السريعة بصورة أساسية ، فن خلال خواطر سعيد وأحلامه ومحاوراته التخاطبية ، يمكننا أن نتصور أن العلاقة بين سعيد ورؤوف قد تطورت من مستواها بين طالب وبواب إلى مستوى الند للند . فقد كان سعيد يكمل جانباً ناقصاً في حياة رؤوف هو اتناؤه إلى درك الطبقات الشعبية التي يناضل من أجلها . وكان رؤوف يكمل جانباً ناقصاً في حياة سعيد هو التفكير الثورى والثقافة . ونجيب يستخدم ما يمكن تسميته بالرمز العفوى في الإشارة إلى التفاعل العميق الذى حدث بين رؤوف وسعيد سواء من خلال فكرة السرقة من الأغنياء أو من خلال الكتب التي كان يعبرها إياه أو التدريبات المسلحة في قلب الصحراء . يتضح هذا الرمز العفوى في تجاهل سعيد لأزمته الشخصية مع نيوية وعليش ، واتجاهه رأساً إلى الفيلا التي يسكنها رؤوف . في فترة السجن الذي سبق إليه سعيد على أثر خيانة زوجته وصديقه ، في هذه الفترة كان رؤوف المثقف الثائر قد مارس خيانة أكثر بشاعة هي تحوله إلى جانب الطبقات التي حاربها من قبل . وهنا يضرب نجيب محفوظ ضربته الفنية حين يغوى سعيد بسرقة رؤوف إشارة ذكية إلى ما كان ينصح به رؤوف سعيد من أنه على الأغنياء أن يتخففوا قليلا مما يملكونه . وهو عندما يغير نصيحته الآن إلى سعيد بأن يبحث عن عمل يتخيل سعيد بأن فكرة السرقة ليست إلا مغامرة دسمة ستعطي ردّاً حاسماً على «خداع العمر كله » لذلك هو يرد على نصيحة رؤوف بهذه الكلمات التي تنضح مرارة « ما أجمل أن نصنعنا الأغنياء بالفقر » لهذا ينبغي أن نتصور سعيد في وضعه الصحيح ، فهو لم يذهب إلى رؤوف لكي يأخذ منه بضعة جنيهات ولا هو يريد أن يعمل عملاً حقيراً كما دعاه . ولكنه يطلب من رؤوف أن يعمل معه محرراً في الصحافة . ولا يراه على حقيقته الجديدة لا يتردد في محاولة سرقة . هذه الأحداث لا يمكن أن تكون صياغة تقريرية مباشرة لمن خرج من السجن يردد : وحدى مع الحرية ، ثم يعانى ويلات الهزيمة من ارتداد خالقه عن القيم التي كان يبشر بها . كان رؤوف إذن هو القيمة الجديدة التي اكتشفها سعيد في بواكير حياته . وكانت هذه القيمة تتمرغ في الطين وهو يولى ظهره أبواب السجن . لقد أحس أنه — من جديد — يدخل سجناً من نوع آخر ، ذلك أن القصة الوحيدة التي كان يحقق من خلالها

ذاته ، القيمة الوحيدة التي كان يحقق من خلالها حريته ، كانت تتحول إلى قضبان حديدية لمسجن كبير يقوم رؤوف بحراسة أحد جدرانه .

أجل ، تحولت قيمة الحرية عند رؤوف إلى عبودية مثله تنسّر خلف قصر براق وعربة فاخرة ومكتب فخيم يلحذى دور الصحف الكبرى . تحول رؤوف إلى « قيد » الحرية بعد أن كان « قيمة » تحقق الحرية في نظر سعيد . ولا يدع الفنان رموزه معلقة في الفضاء ، فسرعان ما يصبح سعيد مطاردًا من جانب السلطة ، ويصبح رؤوف أحد مطارديه ! ويحدد نجيب محفوظ طبيعة القوى التي شاركت في صياغة المسألة . يحددها في إطار الحلم الذي غزا رأس سعيد مهرا ن وهو مستلق عند الشيخ جنيدى « رأى سناء تنهال بالسوط على رؤوف علوان في برّ السلم وسمع قرآنًا يتلى فأيقن أن شخصاً قد مات . ورأى نفسه في سيارة مطاردة عاجزة عن الانطلاق السريع ، لخلل طارئ » يحركها واضطر إلى إطلاق النار في الجهات الأربع ولكن رؤوف علوان برز فجأة من الراديو المركب في السيارة قبض على معصمه قبل أن يتمكن من قتله وشد عليه بقوة حتى خطف منه المسدس ، عند ذاك هتف سعيد مهرا ن : اقتلتني إذا شئت ولكن ابنتى بريئة ، لم تكن هي التي جلدتلك بالسوط في برّ السلم وإنما أمها ، أمها نبوية ويليعاز من عيش سدره ، ثم اندس في حلقة الذكر التي يتوسطها الشيخ على الجنيدى كى يغيب عن أعين مطارديه فأذكروه الشيخ وسأله : من أنت وكيف وجدت بيننا ؟ فأجابه بأنه سعيد مهرا ن ابن عم مهرا ن مريده القديم وذكره بالنخلة والدوم والأيام الحميلة الماضية فطالبه الشيخ ببطاقته الشخصية فعجب سعيد وقال إن المريد ليس في حاجة إلى بطاقة وإنه في المذهب يستوى المستقيم والخاطى . فقال له الشيخ : إنه يطالبه بالبطاقة ليتأكد من أنه من الخاطئين لأنه لا يجب المستقيمين فقدم له مسدسه وقال له ثمة قتيلى وراء كل رصاصة ناقصة في ماسورته ، ولكن الشيخ أصر على مطالبته بالبطاقة قائلاً : إن تعليمات الحكومة لا تتساهل في ذلك . فعجب سعيد مرة أخرى وتساءل عن معنى تدخل الحكومة في المذهب . فقال الشيخ إن ذلك كله تم بناء على اقتراح الأستاذ الكبير رؤوف علوان المرشح لوظيفة شيخ المشايخ . فعجب سعيد للمرة الثالثة وقال إن رؤوف بكل بساطة خائن ولا يفكر إلا في الجريمة فقال الشيخ إنه لذلك مرشح للوظيفة الخطيرة ووعد بتقديم تفسير جديد للقرآن الشريف يتضمن

كافة الاحتمالات التي يستفيد منها أى شخص في الدنيا تبعاً لقدرته الشرائية ، وإن  
 حصيلة ذلك من الأموال تستغل في إنشاء نوادٍ للسلاح ونوادٍ للصيد ونوادٍ للانتحار ،  
 فقال سعيد : إنه مستعد أن يعمل أميناً للصندوق في إدارة التفسير الجديده وسيشهد  
 رؤوف علوان بأمانته كما ينبغي له مع تلميذ قديم من أنبه تلاميذه ، وعند ذاك قرأ  
 الشيخ سورة الفتح وعلقت المصابيح بجزع النخلة وهتف المنشد يا آل مصر  
 هنيئاً فالحسين لكم .. وفتح عينه فرأى الدنيا حمراء ولا شيء فيها ولا معنى  
 لها . هذا الحلم يوجه أبصارنا إلى « جوهر » الأحداث المحيطة بشخصية سعيد  
 مهران ، وكأن الفنان يستخدم اللامنطق في تفسير المنطق ، أو هو يصوغ من  
 القوضى نظاماً . . فهنا يتداخل الزمان والمكان والمعنى واللامعنى والحقيقة واللاحقيقة  
 أثناء الحلم ، يستخلص نجيب محفوظ من هذا التداخل ، كل ما يعنيه من الزمان  
 والمكان والمعنى والحقيقة . فالحلم يقع على أرض محددة هي بيت الشيخ على الجنيدي ،  
 هذا المتصوف الذي عرفه سعيد منذ كان طفلاً يجرى في ذيل أبيه إلى حلقات  
 الذكر . والتصوف هو أحد الحلول التي يعرضها الفنان على الشخصية الفنية فيما  
 يشبه الحياض والموضوعية . والمتمنى المأزوم يلجأ إلى التصوف كدافئة يستشق  
 منها عبير الحرية . ولكن الفنان لا يعزل هذه النافذة عن طبيعة « الهواء » الذي  
 يدخل منها ، فالحائز رؤوف علوان يرشح لتولى وظيفة شيخ المشايخ ، وهو يعطى  
 للقرآن تفسيراً يتناسب مع ظروف خيائنه . هذه الرؤية الجدسية لعالم الشيخ  
 الجنيدي تقول إن الدين والتصوف لا يعنيان لدى سعيد مهران أكثر مما قاله عن  
 العربية التي سرقها من أحد عشاق نور في وسط الصحراء « قضت الحكمة بأن  
 أتركها رغم حاجتي إليها ، سيجلدونها ويردونها إلى صاحبها كما ينبغي للحكومة  
 تحفيز لبعض اللصوص دون البعض » . . هذه الحكومة بعينها هي التي قال عنها  
 الشيخ جنيدي إنها أمرت بتوظيف رؤوف علوان شيخاً للمشايخ . فالدين  
 والحكومة إذن راضيان عن انهيار القيمة التي يمثلها رؤوف ، بل ينظمان رضاؤهما  
 هذا في نوادي الانتحار التي يزعم لإنشاؤها . وكل ذلك إشارات رامية إلى أن الشيخ على  
 الجنيدي لم يعد هو الملجأ الأمين لحماية المتهم إبان أزمنة . وربما كان يمثل من  
 القيم الدينية أو التصوف إحدى المعوقات التي أسهمت في تكوين الأزمة منذ كان  
 سعيد مهران طفلاً يهرول إلى حلقات الذكر . فهذا هو ذا يعود مرة أخرى إلى هذه

الحلقات دون أن يستشعر فيها أماتاً حقيقياً .

ويضع نجيب محفوظ الصحافة كواحد من العناصر الخطيرة في بلورة المأساة . فقد طاشت رصاصات عليدة من مسلسل سعيد وأصبح مطارداً في كل مكان ، وقالت له نور إن الجنود - كما تسمع - يملأون غاراج القاهرة « كأنك أول قاتل » فصاحت أعماقه : الجرائد . . الحرب الخفية . وجميع الجرائد . سكنت أو كادت إلا جريدة الزهرة . إنها توشك أن تنادى ببطولته سعيًا وراء القضاء عليه . ويعمد الفنان إلى تأكيد هذه النقطة بليضح كامل ، ذلك أن الصحافة في « اللص والكلاب » لم تكن مجموعة من الجرائد ، وإنما كانت إحدى شخصيات « اللص والكلاب » ، أو أنها - على التحديد - كانت واحداً من الكلاب . فالصحافة التي أصبحت إحدى أدوات الانهيار في أيدي القاطنين على تحطيم القيم هي بعينها التي أمنت حارساً لأحد جدران البناء المنهار . وهي لذلك شخصية مستقلة عن رؤوف علوان بالرغم من أن الصحيفة التي يعمل بها هي التي ظلت تنادى ببطولة اللص حتى يزداد عواء الكلاب . فرؤوف علوان صحفي ، ولكنه لا يمثل الصحافة في الرواية ، وإنما هو يمثل قيمة الحرية التي تنادى بها الثقافة سواء كانت هذه القيمة في ذروة تألقها أو في حضيض انحدارها . رؤوف علوان كما يصفه سعيد تماماً « الطالب النائر . الثورة في شكل طالب . وصوتك القوي يترامى إلى عند قدمي أبي في حوش العمارة قوة توقظ النفس عن طريق الأذن . عن الأمراء والباشوات تتكلم . ويقوة السحر استحال السادة لصوصاً . وصورتك لا تنسى وأنت تمشي وسط أقرانك في طريق المديرية بالجلاليب القضاضة وتمصون القصب . وصوتك يرتفع حتى يغطي الحقل وتسجد له النخلة . تلك هي الروعة التي لم أجد لها نظيراً ولا عند الشيخ الخنيدى » . ولم ينس سعيد أيضاً أن رؤوف هو الذي ضحك ضحكة عظيمة وهو يقول لوالده : انظر إلى عينيته ، سيكون ممن يقوضون الأركان » وكان الزمان ممن يستمعون لك . الشعب . . السرقة . . النار المقدسة . . الثروة . . الجوع . . العدالة المذهلة ، ويوم اعتقلت ارتفعت في نظري إلى السماء ، وارتفعت أكثر يوم حميتني عند أول سرقة ويوم رد حديثك عن السرقة إلى كرامتي . ويوم قلت لي في حزن : سرقات فردية لا قيمة لها ، لا بد من تنظيم » . نجيب محفوظ يكشف أوراقه الفنية تماماً بهذه الكلمات ، فلم يكن رؤوف قيمة « مثالية » للحرية ، وإنما هو مناضل

يتحسس أرض الواقع الحى قبل أن يخطو يبلحى قدميه ، ولذلك كان التنظيم السياسى والتدريب المسلح والكتاب الثورى ، بمثابة النجوم الالامعة فى وجدان المنتمى إلى الشعب ، وهو يرمع الإسهام فى التغيير الجلىرى للمجتمع . لم يكن رؤوف « قيمة » مطلقة ، وإنما قيمة منحوتة بمنق من واقعنا العارى الممزق . لذلك كان سعيد مهراى — من أحدى جوانبه — هو رؤوف علوان القديم الممثل لفضية الحرية والشعب . وسعيد مهراى حين يخرج من سجن صغير ليحس بأنه يخطو بلا وعى داخل سجن كبير ، يثور على القيد الأول من الأغلال ، يثور على ممثل القيمة التى أهدرت ، يثور على الجانب العظيم الذى انحدر . فيتمثل رؤوف علوان والرصائص الطائشة ويهمس فى حقد « ما أعبت الحياة إن قتلت غداً جزءاً قتل رجل لم أعرفه ، فلكى يكون للحياة معنى والموت معنى يجب أن أقتلك ، لتكن آخر غضبة أطلقها على شر هذا العالم » . فإذا كان التصوف أو الدين لم يعد هو الملجأ الأمين لحماية القيم ، وإذا كانت فكرة الحرية أو الثورية قد اهتزت فى وجدان المنتمى نتيجة لحدور بعيدة فى الأعماق ، أو لظلال قريبة ساقطة من غياب الحرية ، وإذا كانت الصحافة هى الصدى الذليل للمأساة ... فإن الأمل الباقى الوحيد هو هذه الملايين الفقيرة من أبناء الشعب . أولئك الذين تحدثوا عنه بإعجاب كما تقول نور « كاذك عنرة » أو كما يقرر سعيد « أكثرية شعبنا لا تخاف اللصوص ولا تكرههم . . ولكنهم بالفطرة يكرهون الكلاب » . هذا الشعب هو الأمل الوحيد الذى يدفع سعيد لأن يتصور أن اغتيال رؤوف هو « الأمل الباقى فى ألا تضيع حياتى عبثاً » فقد أضحى رؤوف قيمة للعبودية ، ولذلك كان اغتياله — فى نظر سعيد — يعنى الحرية ، يعنى الانتصار للقيمة القديمة « إذ أن رؤوف هو رمز الحياة التى ينطوى تحها عيش ونوبة وجميع الخونة فى الأرض » . وهذا هو الفرق الحاسم بين أزمة المنتمى إلى أكثر القيم تقدماً وأزمة اللامتنى الغربى فى عالم بلا قيم . سعيد يعى جيداً أن روح رؤوف علوان تقمصته منذ أمد بعيد ، روحه الثورية الرائعة ، وأن رؤوف الجديده هو الظل الباهت لأزمة الحرية فى هذا المجتمع ، ولكنه يصبر لإصراراً منهلاً على محاكاة دين كيشوت ليجرد أن يكون — فى سيرته — شاهداً أميناً على المأساة : « الناس معى عدا اللصوص الحقيقيين ، وذلك ما يعزبنى عن الضياغ الأبدى . أنا روحك التى ضحيت بها ولكن ينقصنى التنظيم على حد تعبيرك ، وأنا أفهم اليوم

كثيراً مما أغلق على فهمه من كلماتك القديمة ، وأساني الحقيعية أننى رغم تأييد الملايين أجدنى ملئاً فى رحلة مظلمة بلا نصير ، ضياع معقول ولن تزيل رصاصة منه عدم معقوليته ، ولكنها ستكون احتجاجاً دائماً مناسباً على أى حال ، كى يطمئن الأحياء والأموات ولا يفقدون آخر أمل . وهكذا يضع نجيب محفوظ بشجاعة الفنان المؤمن بالقيمة التى يصد لها عمره ، يضع النقط فوق الحروف ، فنون أن غياب التنظيم الإيجابى المتكامل هو جوهر أزمة الممتنى الثورى ، الذى يبدو لنا فى أزمتة كما لو كان متمرداً دون كيشوتياً . وهذا بالضبط ما كنت أعنيه حين قلت إن رمزية « اللص والكلاب » هى مزيد من الواقع ، هى تكثيف للواقع وتركيزه . فالفنان يتجاوز الواقع — إذ ليس هناك منم يجعل من الاغتيال الفردى رسالة فى الحياة — ولكن الفنان وهو يتجاوز الواقع من ناحية الشكل ، فأنما ليصور أبعد مدى ممكن للكارثة المحدقة بالمنتى من جراء أزمة الحرية . وهو بذلك يكتفى الواقع ويضخمه حتى لتكاد نهاية اللص والكلاب أن تصبح : إن الواقع أشبع مما تصورون ، إنه كليل يخلق التماذج الثورية من حيث الجوهر ، وإن ارتدت ثياب العلمية من الخارج . ويقوم حلم اليقظة بنفس الدور الذى سبق أن قام به الحلم أثناء النوم . فى الجزء الأول من الحلم ، يقف سعيد فى قصص الاتهام أمام المحكمة قائلاً : « لست كفى من وقفوا قبل فى هذا القفص ، إذ يجب أن يكون للثقافة عندكم اعتبار خاص ، والواقع أنه لا فرق بينى وبينكم إلا أنى داخل القفص وأنم خارجه ، وهو فرق عرضى لا أهمية له البتة . أما المضحك حقاً فهو أن أستاذى الخطير ليس إلا وغداً خائناً ، ويحق لكم العجب ، ولكن يحدث أن يكون السلك الموصل للكهرباء قنراً ملطخاً بإفرازات الذباب » . بهذه الكلمات يصوغ سعيد مهران مأساته الخاصة على نحو شديد الموضوعية ، فهو يرى ببصيرة نافذة أن لا فرق بين الوجود داخل القفص والوجود خارجه ، ذلك أن قيمة الحرية عنده لا تحدها القضبان الحديدية الطارئة ما دام السجن الكبير يشمل الجميع . . . وإلا فكيف يمكن أن ندعو رؤوف علوان حراً وهو الذى اغتال قيمة الحرية ؟ ! إن هذا التناقض يبرزه سعيد فى إطار من الحلم حتى نستخلص نحن من الفوضى واللاتناسق ما يمكن تسميته بالمنطق والمنسجم . فالقيمة التى اغتالها رؤوف ما لبثت أن انتقلت إلى وصى سعيد وروحه ، وأصبحت حياته مرادفاً للحرية . وفى الجزء الثانى من الحلم

تجلى هذه النقطة حين يقول سعيد « كيف نطمئن على قضائكم وبينكم وبينهم خصومة شخصية لا شأن لها بالصالح العام ؟ إنهم أقرباء الوعد ويفصل بينكم وبينهم قرن من الزمان . وأنت تطالب بشهادة الضحية . وتؤكد أن الحياة باتت مؤامرة صامتة » . . عندما نلتقط هذه الكلمات يجب أن نبادر بالربط بينها وبين مقدمة دفاع سعيد مهران ، فقد طالب بأن يكون للثقافة اعتبار خاص . . والفنان يلج بصورة واضحة على ثقافة سعيد حتى لا نرتاب مطلقاً في نوعية النموذج البشري الذي يقلمه لنا ، فهو ليس لصاً أو قاتلاً — فهذه كلها ليست إلا أدوات تعبيرية — وإنما هو متخف ينتمى إلى قضية غاية في الوضوح ، إلا أن الأزمة التي يعيشها تمتد وتوسع حتى يسقط ظلها على كافة الفئات التي كان عليها أن تقف إلى جانب القضية . سعيد ليس قاتلاً ، وها هو ذا يصبح من أعماق الحلم « أنا لم أقتل خادم رؤوف علوان ، كيف أقتل رجل لا أعرفه ولا يعرفني ؟ إن خادم رؤوف علوان قتل لأنه بكل بساطة خادم رؤوف علوان ، وأمس زارتني روحه فتواريت خجلاً ولكنه قال لي ملايين هم الذين يقتلون خطأ وبلا سبب » . ومعنى ذلك أن نجيب محفوظ لا يستهدف مطلقاً من رصاصات سعيد الطائشة أن يؤكد العبث والقدرية وما إليها من مرادفات المجهول ، ولا هو يريد أن يؤكد الإحساس باللامبالاة عند إنسان لا ينتمى ، بل هو يريد أن يؤكد بصورة قاطعة أن مجموع هذه الرصاصات هو مجموع المحاولات الحقيقية المتعمدة من جانب سعيد لكي « يصحح وضع » القيمة التي أهلها رؤوف ، لكي يبعد إلى الحرية معناها السليب . إنه لا يتحرر بمعنى ذاتي أثناء عملية القتل ، وإنما هو يحس بحرية الآخرين تتحقق مع حريته في آن واحد . لذلك كانت « القيم الزائفة حقاً هي التي تقدر حياتكم بالملايين وموتكم بألف جنيه » ، ثقافة سعيد إذن ليست ذلك النوع من القراءات الرخيصة ، إنها المعاناة الكاملة لفكرة الحرية التي لم تفارقه لحظة منذ خروجه من السجن . فالمأساة في نظره أن الأزمة استطاعت أن تغتال رؤوف علوان كما اغتالت صوت الشعب « وعطف الملايين عليك عطف صامت عاجز كأمانى الموتى » . ولهذا كانت حياة سعيد مهران ذات دلالة خطيرة ، هي أنها ليست صراعاً من أجل البقاء الذاتي — فقد ذابت هذه الذاتية عند ما تلاشت قضية نبوية وعليش — وإنما هي صراع من أجل بقاء أكبر « إن من يقتلني إنما يقتل الملايين ، أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء ، وأنا المثل والعزاء والنعم



الذى يفضح صاحبه ، والقول بأنى مجنون ينبغي أن يشمل كافة العاطفين فادرسوا أسباب هذه الظاهرة الجنونية واحكموا بما شئتم . إن أزمة الحرية التى يعانها المتسمى ترى ظلالمها على القضية التى يتنى إليها ، فيصاب الشعب بسلبية مريرة تكفى بأن تستودع آمالها وأحلامها فى كلمات العطف التى تسكبها بلا تردد على بطولة المتسمى المأزوم . وهى بطولة تراجيدية بلا ريب ، لأنها تتضمن انكساراً وانقساماً بين شخصية المناضل الثورى من أجل الحرية وشخصية الفرد المهزوم فى غياب الحرية . هى بطولة تراجيدية أيضاً لأنها تجسم قضية الوعى الثورى من خلال أزمة هذا الوعى . . فقد حدث الانفصام الكامل بين القضية والانتماء الإيجابى المتكامل فى اللحظة التى أشار فيها سعيد إلى غياب التنظيم . وهى بطولة تراجيدية للمرة الثالثة لأن صاحبا واجه بمفرده كافة القوى الصانعة للمأساة ، من نبوة وعليش إلى الشيخ الجيندى الذى يوجه إليه سعيد عند نهاية الرواية هذه الكلمات « من المؤسف أننى لم أجد عندك طعاماً كافياً ، كما هو مؤسف أننى نسيت البذلة ، كذلك عقلى يتعذر عليه فهمك ، وسأدفن وجهى فى الجدار ، ولكننى واثق من أننى على حق » . دمع نجيب محفوظ مختلف القيم التى يمثلها الشيخ الجيندى بأنها خالفت قوى المأساة فى صنعها . بل إن اختيار الفنان لقصة محمود أمين سليمان من أعماق الواقع المصرى ، هى إدانة مباشرة لمؤامرة الصمت التى أحيطت بها قضية الحرية حينذاك من جانب بعض الطبقات والطلائع المثقفة والمنابر الفكرية على السواء . فلا شك أن نجيب محفوظ لا يتجاهل مطلقاً أن القارئ « للص والكلاب » لن ينسى المرادف الواقعى لها فى قصة محمود أمين سليمان ، ومن ثم يشارك هذا التذكر فى عملية التفاعل بين النص الأدبى والقارئ بحيث يتم هذا التفاعل وفى ذهن المؤلف ، وفى عقلية الخالقة إحساس عميق بأن هذه الخلفية من وراء القارئ سوف تساعده على اكتشاف ما يستغل على من رموز . فالفتاة « سناء » التى أثار سعيد أن يدعها بالشوكة المنقرزة فى قلبه ، وكذلك نور المومس التى أحبته بكل كيانها ، هاتان الشخصيتان هما الرباط الوثيق الذى يصل بين سعيد مهراة والمجتمع الذى يتنى إلى أكثر قضاياها حدة وإلحاحاً ، هما همزة الوصل بين فردية الذات وقضية الانتماء الأكبر إلى المجموع . لهذا أكد سعيد لنفسه قرب النهاية أنه سيحتوى نور بين ذراعيه بكل قوة » ويعترف لها من قلب ممزق بالحلم الأبدى » . وانتهت الرواية

دون أن يرى نور أو سناء » وقالت حياته كلمتها الأخيرة بأنها عبث . وهكذا يتبلور العبث في « اللص والكلاب » على نحو مختلف عن العبث في الأدب الأوروبي الحديث . العبث هنا لا يكمن في سر الوجود الصامت ، وإنما في كيان المجتمع والحضارة التي لا تمنح للمتمتعين إليها فرصة التحقيق الذاتي الكامل للحرية . وهي مرحلة من أخطر المراحل التاريخية التي عرفها مصر . وقد بلغ نجيب محفوظ درجة عالية من الشجاعة والنضج في تجاوز مرحلة « أولاد حارتنا » التي تعتمد على تقديم المتهم المفترض إلى مرحلة تقديم المتهم الواقعي المأزوم في « اللص والكلاب » . وأعود إلى القول بأنه إذا كان الرمز في « أولاد حارتنا » هو غياب ظاهري للواقع ، فإن الرمزية في « اللص والكلاب » هي المزيد من الواقع ، هي تكثيف الواقع وتركيزه . . ولذلك كانت « اللص والكلاب » هي قمة التعبير الثوري عن قضية القضايا في حياة المتهم اليساري المصري . ولكن نجيب محفوظ الذي جعل من أزمة المتهم محوراً فكرياً لأدبه ، كان ما يزال يرى أبعاداً جديدة لهذه الأزمة . ذلك أن كمال عبد الجواد وسعيد مهران يصوغان أزمتهم في إطارها العام الذي يجسد القضية في خطوطها العريضة دون تفصيل . ومن هنا أقبلت « السماء والخريف » خريطة تفصيلية لأزمة الانتهاء . إن جوهر القضية لم يتغير حقاً ، ولا وجهة النظر إلى هذه القضية ، ولكن التجسيم الفني لها كان يعتمد على ظلال الماضي وبوادر المستقبل ، وإن اتخذ من الحاضر خامة أساسية للعمل الفني .

\*\*\*

ليست الرمزية في « السماء والخريف » من اللون الأسطوري في شيء ، ولا هي تركيز لواقعية الواقع حتى ليبدو « غير واقعي » في مظهره . وإنما « السماء والخريف » تقرب من أن تكون معادلة حرفية للواقع المباشر ، ويكاد حل المعادلة أن يكون بين يدي القارئ منذ السطور الأولى . فقد كان اختيار الفنان لحريق القاهرة كنقطة انطلاق فنية للأحداث هو المفتاح الرئيسي الذي يمنح هذه الأحداث دلالاتها العامة والخاصة . فنحن هنا على التقيض من « اللص والكلاب » ، لا نبدأ من نقطة انطلاق ذاتية كخروج سعيد من السجن ، لننتهي إلى رحاب قضية عامة تبلورت في مصرع سعيد من أجل القيمة العزيزة التي أهدرها رؤوف . . كلا ، إن « السماء والخريف » تبدأ من نقطة انطلاق موضوعية تماماً تمس كيان هذا المجتمع ،

وتشير إلى جوهر المأساة التي تخوضها حضارتنا . فلم يكن حريق القاهرة في واقعنا المصري إلا تجسيدا بشعاً للمدى الذي ساقنا إليه انهيار قيمة القيم في حياتنا : الحرية ! فقد تجمعت المؤامرات الصامتة ضد هذا الشعب وأفرخت هذا الحريق المائل تأكيذاً ملحاً على أن ذروة التأمر على حريتنا بلغت الذروة ، ولا بد أن هناك لحظة تغير هائلة ، سواء كانت إلى الوراء خطوات أو إلى الأمام خطوة . ومن إرهابات لحظة التغير هذه ، بل من خلالها ، يلتقط نجيب محفوظ نماذج البشرية : عيسى أحد أبناء الوفد ، وحسن أحد أبناء يوليو ، ومير أحد أبناء التصوف ، وعباس أحد أبناء الاستسلام . ويرز عيسى بالذات من بين هذه النماذج جميعها بطلاً تراجمياً كامل السمات : فهو يحمل الماضي العزيز بين حناياه بالرغم من أن الحاضر يسحق بكل قوة كافة الأواصر التي تربط بين الاثنين . إنهم جميعاً ينتمون إلى شيء يسريحون إليه ، ولكنه هو — بالتحديد — منتم إلى ماضٍ يؤرقه ويعذب أيامه ولياليه . بل إن مجرد الانتهاء إلى الماضي في قلب الحاضر يجعل من بطولة عيسى تراجمياً عميقة . ولقد أفاد الفنان إلى حد منهل من أن القارئ عاصر الأحداث المخالفة للمأساة ، تماماً كما أفاد منها في «الرص والكلاب» . فهو يستغل هذه المعاصرة كأحد العوامل في بناء العمل الفني ، أو كفتاح واقعي إلى العالم غير الواقعي حتى يظل الواقع همزة الوصل الفريدة بين القارئ والعمل الفني . ولا كانت أزمة الانتهاء في «السمان والحريف» قريبة الشبه من الأزمة التي عالجها سيمون دي بوفوار في روايتها الكبيرة «المتفقون» فإننا سنضطر إلى المقارنة مراراً بين الروايتين في المواضيع التي ترضى لنا «السمان والحريف» .

«أحرق حزب ... يحيا الوطن» ، هذا هو الشعار الذي رفعتة المؤامرة التي خرجت عن صمتها لتعلن على الملأ أن حرية الإنسان في هذا البلد يجب أن تظل للأبد حلاً لا يغيب عن ليالي السهاد ، ولا يتحقق مطلقاً في عالم النور . ولما بضطر الحزب الذي لم يذكر الفنان اسمه على طول الرواية ، الحزب الذي عاش حياته مكافحاً صلباً عنيداً من أجل الديمقراطية ، اضطر إلى إعلان الأحكام العرفية ! فإذا أبدى عيسى دهشته صفحته سخرية أحد باشوات الحزب بقوله إنها لم تعلن من أجل الحزب ولا من أجل العهد ، وإنما هي جزء لا يتفصل عن المؤامرة . والدهشة الساذجة هي إحدى السمات الهامة في وجه عيسى ، فهو لا يفتأ يردد « من

العجيب أننا لا نكاد نستقر في الحكم عاماً حتى يقلف بنا خارجه أربعاً ، ونحن الحكام الشرعيون ولا حكام شرعيين غيرنا في البلد ... أى أن انتهاء عيسى إلى حزب الأغلبية يمنحه الإحساس العميق بأن «البقاء في السلطة» هو المهدف النهائي للكفاح ، وأن هذا البقاء يبلغ من قوته أنه لا يقل عن «الشرعية» وأنه لولا الخوة لأوقف الملك عند حدوده الدستورية ولتحقق الاستقلال . هذه هي صورة «الانتهاء» السياسي عند عيسى . الصورة التي احترقت مع النيران عند اجتياحها القاهرة يوم ٢٦ يناير عام ١٩٥٢ فاجتاحه الحزن العميق «الدنيا تتغير وألهمته يفتنون بين يديه» . هذه الصورة هي التقيض لما كان يراه شاب آخر هو «حسن» الذي يحسم في تكوينه الفنى إرهابات ٢٣ يوليو ، ولهذا السبب يعارض عيسى — ابن عمه — قائلاً إن «الحل» هو أن يذهب الإنجليز والملك والأحزاب « وأن نبداً من جديد » .

والحق أن قرابة عيسى وحسن ، ثم قصة الفتاة سلوى — ابنة أحد المقربين من السراى — التي أحبها حسن ، ولكن عيسى سبقه إلى خطبتها بما لديه من شبح رجل التفويض ... أقول إن هذه الإشارات الذكية من الفنان ، تدلنا على طبيعة الحركة الاجتماعية التي فجرت ثورة ١٩٥٢ بالرغم من أنها إشارات «ذاتية» تنبثق من واقع الأفراد حتى تتحول العلاقة بين ذواتهم والواقع العام إلى علاقة التفاعل الحصب الذي يولد المزيد من الدلالات على عمق المأساة من جهة ، وأهمية الصراع بين الموقف الذاتى والموقف الموضوعى من جهة أخرى . لذلك تم خطبة عيسى إلى سلوى في الوقت الذى تم فيه جنازة قلب حسن . وبين عيسى وحسن — بالرغم من رابطة الدم — مسافة الانتهاء إلى الماضى العزيز ، والانتهاء إلى الحاضر المرتقب . والأحداث التي تطور بها المجتمع فيما بعد ، تطورت بها أيضاً قيمه وعلاقاته بحيث يستوجب الأمر — من الفنان — إعادة النظر في قصة الخطبة هذه التي كانت معياراً دقيقاً للتحول السياسى . . فقد تفجرت ثورة ٢٣ يوليو ، وعانى عيسى طوال الوقت «من عواطف متضاربة أطلاحت به في دوامة ما لها من قرار ، شعر بفرحة كبرى عزت على التصديق والتأمل ، وشفت صدره من آلام المقت المكبوت ، ولكن هذه الفرحة لم تنطلق إلى مالا نهاية ، وإنما ارتبطت بسحاب دكتاء كثرت بعض الشيء صفاءها . أهو رد الفعل الطبيعي لكل شعور

عنيف ؟ أهو رثاء تجود به النفس المطمئنة أمام جثة غريمها الجبار ؟ أم أن تحقق هدف من أهدافنا الكبرى يعنى فى الوقت ذاته زوال مسبب من أسباب حماسنا للوجود ؟ أم أنه عز عليه أن يتحقق هذا النصر الكبير من غير أن يكون لحزبه الفضل الأول فيه ؟ . ولحق أن هذا التساؤل الأخير هو الجدير بالالتفات الشديد إلى جوهر مأساة عيسى . فالثورة فى صباح ٢٣ يوليو أعلنت أن ما سبق فجورها كله ليل وظلام ، ومن ثم كان التنظيم السياسى الذى ارتبط به وانتمى إلى قيمه طيلة عمره، جزء لا يتفصل عن الليل والظلام، فهو إذن يعيش فى نور عالم لا ينتمى إليه . الانتهاء إلى الماضى هو حجر الزاوية فى مأساة « السمان والحريف » . فالبناء الروائى ينطلق من هذه النقطة إلى ملامسة الانتهاء إلى الحاضر ، ثم يشير إلى الانتهاء إلى المستقبل . . . ويبقى « الماضى » هو المحور الدوائى للمأساة . وليس الماضى هنا هو حزب الوفد فحسب ، بل هو مجموعة القيم التى شيعتها الثورة إلى مثواها الأخير ، القيم التى كونت جيلا كاملا على تراث ١٩١٩ وسعد زغلول ومعنى الديمقراطية . ولما كان هذا الجيل كامل التكوين من جميع جوانبه النفسية والفكرية ، فقد كانت مفاجئا مذهلة أن يصاب هذا التكوين بما يشبه السكته القلبية ، إذ هو قد أحس وهو فى قمة الإحساس بالمسئولية عن هذا الوطن ، أن غيره جاء ليقول له فى ثقة : شكراً ، لقد أعفيناك من المسئولية . وهذا ما حدث بالضبط . فقد كان اعتماد الثورة كاملا على أبنائها الذين تربوا فى أحضانها وشربوا قيمها . . فلم تكن بحاجة إلى قيم « الماضى » مهما كانت درجة تقلميها فى إحدى المراحل . وهذا هو الفراغ الوحشى الذى ألهم كيان عيسى بلا تردد ، فهو يحس — فجأة — بأن الأرض تغور من تحت قدميه ولا يلبث أن يتهاوى فى قاع اليأس الذى لا قرار له ، لأنه لم يكن يوماً واحداً من الضائعين أو المضطهدين أو هواة الطريق القصير . أو المسدود أو السراب . . لقد كان متممياً من نوع خاص يسلكه فى عداد فهمى وحسين وغيرهما ، بمن كان الانتهاء فى حياتهم مرحلياً ، وبمعنى أدق مقصوراً على الارتباط بأهداف موقوتة بمرحلة معينة . . وللمأساة أن تنتهى المرحلى لا يدرك هذا المعنى ، بل إن انعدام إدراكه هو بداية مأساته . « السمان والحريف » لذلك ، هى المأساة التى تفجر فى وعينا هذه الحقيقة : إن الانتهاء المرحلى قصير العمر ويحمل فى ثناياه بذور الكارثة . والفنان يصور الانتهاء إلى الحاضر من خلال حسن

دون أن يحيط بهالة المأساة ، ويرجع هذا لسببين واضحين : أولهما أن الحاضر لم يتحول إلى ماضٍ بعد ، والسبب الآخر أنه يكتفى بمأساة عيسى مثلاً على نهاية هذا النوع من الانتاء . ثم يحسم « البديل » الحقيقى عن المأساة بالانتاء الدائم إلى المستقبل كما ترى فى الشخصية التى يلتقى بها عيسى فى نهاية الرواية . ولقد كان موقفاً رائعاً أن يقابل الفنان بين الماضى والمستقبل ، متخذاً من الانتاء قضية مسلماً بها ، إذ هى القدر التاريخى لأجيالنا ، ثم يفصل فى القضية من وجهة نظر شديدة التحديد ، وهى أن الانتاء الإيجابى المتكامل ، هو الانتاء اليسارى المنظم الذى لا تقتصر أهدافه على مرحلة بعينها ، بل هو يبتغى الثورة الحضارية الشاملة ، إنه الانتاء الثورى إلى النهاية .

ونجيب محفوظ يزواج بين المأساة فى بعدها السامى الموضوعى ، وبين ظلالها الخاصة على وجدان المتسمى الممزق . فلا تلبث سوسن أن تهجر عيسى إلى حسن ، فأنماؤهما هى الأخرى مرحلى لا يعمق جذوره فى شىء واضح محدد . وتسأل عيسى - يقول الفنان - لماذا قلر عليه أن يحارب التاريخ فى موكبه المتدفق منذ الأزل ؟ وقال سمير - أحد أصدقائه - فى حزن : كنا طليعة ثورة فأصبحنا حطام ثورة ! وتوطد نزوع عيسى - أخيراً - نحو تدمير نفسه ، فقد أصبح مستقبله كما يقول ، ماضياً . بهذا كان سفره إلى الإسكندرية - للإقامة لا للتصنيف - يشبه إلى حد كبير احتفاء سعيد مهران بمنزل نور المطل على القرافة . عيسى فى الإسكندرية ، وسعيد فى مدينة الموتى ، عرفا الطعم الحقيقى للغربة والعبث . وكما كان سعيد يردد أن هذا المكان يحتوى على السارق والشرطى فى سلام لأول مرة وآخر مرة ، راح عيسى يردد أن هؤلاء الأجانب الذين طالما أسأت بهم الظن « أنت اليوم تحبهم أكثر من مواطنيك وتلتمس عندهم العزاء ، إذ أن جميعكم غرباء فى بلد غريب » . ويخيل إلى أن عزل كل من سعيد وعيسى فى مكان ما هو إحدى الحيل الفنية التى يلجأ إليها نجيب محفوظ ليستخلص عذابات هذا الفرد من أعمائه التى تنتمى - فى جوهرها - إلى قيم غير فردية ومن غير المعقول أن تم عملية الاستخلاص هذه فى ضجيج العلاقة الاجتماعية مع الآخرين . وفى جملة واحدة يبرر الفنان افتراده بالبطل - المتسمى المهزوم - عندما يقول عيسى « دفنتنا الأحداث ونحن أحياء ، وما هذه الآلام فى الحقيقة إلا أضغاث أحلام تحترق فى رأس ميت عفن »

أو عندما يتسائل في مرارة « لم تأكل هذه الأرض الأم أبناءها عند المساء ؟ وكيف يكون للحجر دور في المسرحية ، وللحشرة دور ، وللمحكوم عليه في الجبل دور ، وأنا لا دور لي ؟ » وكما كان البعث عند سعيد مهران في أساسه هو البعث الاجتماعي المحض ، أى أن تكون البداية إلى الإحساس بالبعث والغربة ، بداية اجتماعية مصدرها إهدار لحظى القيم ، كذلك كان البعث والغربة في حياة عيسى « مع أى عمل ستخذه منظل بلا عمل ، لأننا بلا دور ، وهذا سر إحساننا بالننى ، كالزائلة الدودية » ، فهو إذن مع الكأس والمرأة والعباب واللامبالاة ، لا يعاني من وحشة وجودية على الإطلاق ، وإنما هو يقاسى ويلات الإعفاء المفاجئ من المسؤولية والالتزام ، ويلات الانتهاء القصير الأجل ، الانتهاء المرحلى الذى أنهت مرحلته ، فأصبح المتسمى في فراغ شامل وغربة مدمرة ، غربة عن نور العالم الجديد وعزلة عن الانتهاء إليه . وبالرغم من أن الفنان يعرض لشخصية أخرى كانت تسخر فيها مضى من عيسى ، وأضحى الآن في صفوف القيادة ، وهى شخصية حسن ابن عمه . . إلا أنه - أى الفنان - لا يقلعها بديلا عن ممساة عيسى . إن حسن في العهد الجديد يعيش دوره كاملا ، ولكن في ظل الانتهاء المرحلى بعينه . ولهذا اعتقد أن رابطة الدم التى تربطهما هى إشارة رامية إلى القرابة الواقعية بين موقعيهما . فإذا كانت حياة عيسى السياسية قد انتهت إلى مصير تراجيدى حاد ، أما حياة حسن فقد بدأت على نحو مختلف ، إلا أنهما معاً لا يختلفان من حيث الارتباط بمعنى واحد للانتهاء . وسواء كانت سلوى من نصيب حسن اليوم ومن نصيب عيسى بالأمس فإنها لا تصور تحولا جذرياً في الحياة المحيطة بعيسى . فقد كان هذا التحول الجذرى من الملامح الأساسية في شخصية « ربرى » وهى تشبه نور إلى حد كبير مع اختلاف في التفاصيل من جهة ، واختلاف في موقف كل من سعيد وعيسى من جهة أخرى . لقد كان كل منهما بطلا تراجيدياً ، ولكن سعيد يمثل بطولة المتسمى المألوم ، بينما يمثل عيسى بطولة المتسمى المهزوم . والفرق بين البطولتين يبين إلى أى حد كان الفنان موفقاً في أن يتخذ سعيد من نور موقفاً مختلفاً تمام الاختلاف عن موقف عيسى من ربرى . ذلك أن موقف سعيد من نور هو الدليل الموضوعى عن موقفه من المجتمع ، أما موقف عيسى من ربرى ، فهو موقفه من الذات ، موقفه من نفسه « إن ثمة أوجه شبه تجمع بينه وبين هذه البنت فكلاهما ملوث

وطريد ، وهكذا في عبارة تقريرية مباشرة يؤكد نجيب أن ريري كانت المرأة التي يرى فيها عيسى نفسه عرياناً « وازداد إيماناً بأوجه الشبه التي تجمعهم بهذه البنت » . فالعلاقة بينهما لن تكون بحال علاقة الرثاء والعطف ، لأن الشفقة من أحد الجانبين تعنى اختلاف مستويهما ، أما إذا كانت ريري هي عيسى بعينه ( وهو منهج نجيب محفوظ في التعرف العميق على انقسام الشخصية ، كما فعل سعيد ورؤوف في « اللص والكلاب » أو كما فعل بكمال عبد الجواد في « الثلاثية » إذا كانت ريري هي عيسى ، فالعلاقة بينهما إذن هي علاقة الند للند ، هي علاقة صراعية مستمرة ، وهو صراع في أعقد المستويات وأعقها لأنه صراع مع الذات. وعمد الفنان لهذا الصراع تمهيداً عفويّاً يشعره بالحركة الطبيعية لتطور الأحداث ، فقد تزوج عيسى في مثل من بلادة الحياة من حوله . تزوج من مطلقة لا تجد شيئاً سوى الرثاء . كذلك ماتت أمه « ولم يستطع أن يقاوم الإغراء الأبدي ، فألقى بنظرة طويلة إلى جوف القبر » ؛ « هذا هو المصير الأخير لكل مسكين وجبار ، أجل ولكل جبار ! » ويحس بالجو كله ملقاً بالمهجران ، وتلع عليه رويداً رويداً صورة المهجران ، ويتحول العالم في عينيه إلى رؤى من الأشباح . وعلى هذا النحو تعانق نهاية « اللص والكلاب » نهاية « السيان والخريف » . فكلمات مثل النفي ، المهجران ، الغربة ، اللعب ، اللحظة ... تتردد في كلا الهاتين إذ لم يعد في الوجود الاجتماعي ما يدفع بالسأم إلى ما وراء القبور ، فإذا كانت الحياة الاجتماعية للفرد مجرد عبث ، فلا شك أن هذا ما يدفعه إلى تجريد الموقف كله والنظر إليه كإنسان يحاكم وجوده ، ومن الطبيعي أن يصدر الحكم بالعدم . أي أن الموقف العيبي هنا لكل من سعيد وعيسى هو رد الفعل الطبيعي للموقف الاجتماعي المتأزم أو المهزوم ، فما دام الوجود الاجتماعي فارغاً من الحرية والكرامة ، فما من سبب يدعونا لاعتبار هذا الوجود موجوداً ، بل ينبغي أن نقلبه رأساً على عقب — ولو في عقولنا ووجداننا — فيصبح الوجود علماً ! وريري هي مرآة الوجود العدمي الذي يراه عيسى كامناً في أعماقه . إن هزيمته رابضة في تكوينه الذاتي . فكثيراً ما عرض عليه حسن أن يعمل يلحدي الشركات ، وكثيراً ما أحس بالغبطة لأن الثورة تنجز وتحقق الوعود التي لا كها حزبه طيلة ربع قرن أو يزيد . ولكنه بين قلبه وعقله كان منقسم الشخصية . إن « العمل » الذي يبحث عنه عيسى ليس هو التوظيف



لدى إحدى الشركات ولو مديراً لها ! » لو حظيت بعشرات الأعمال فسوف أظل بلا عمل . « العمل السياسي » والانتها هو لباب المشكلة ، أما حديث حسن عن العمل بالشركات « فإنه يزيد انقسام الشخصية حدة » فهو يدرى أن الذى أضاع حزه الجبار لم يكن سوى التساهل فى أواخر عمره الحافل بالعناء والإصرار ، وأن شخصيته وحب زوجه له ومجاعة حماته لرغائيه ، كل أولئك لم يدفع عنه ذلك الإحساس المؤلم . وقال عيسى لنفسه إن التعاسة تبدو قاسماً مشتركاً أعظم بين الناس جميعاً ، وتسامل عن السر الخفى المستول عن هذا العبث « وفاجأه الراديو يوماً بقرار تأميم شركة قناة السويس ، ارتفعت حرارة اهتمامه الحامد للدرجة الغليان . هث فى لفحة كأيام زمان . وما لبث أن أغرقه مد الحماس الذى اجتاح الجميع . وافترق بالألم شديد الأصدقاء القائمين لحاجته إلى تبادل الرأى معهم . واعترف بندهول أنه عمل كبير حقاً للدرجة أنه لا يصدق . بذلك أقر عقله . أما قلبه ففاس فى صدره كالمرضى وأكله الحسد . إنه ينذر كلما قامت قمة فى الحاضر تفصاهى القمم التاريخية التى يعيش على ذكرها . وشعر بالألم الترقق فى منطقة الجذب والشد الفاصلة بين شطرى شخصيته المنقسمة » ، « وهجم اليهود على سيناء ، بذلك لطمت الصحف ذات صباح . وزلزله الخبر . وجالس الراديو يتابع الأنباء بانتباه منمهر . انفعل بالخبأ لحد الهذيان . ودار رأسه بأفكار حتى أصابه الدوار . أجل تأرجح مصير الثورة فى الميزان ، ولكن انفجر شعوره الوطنى فطنى على كل شئ . غضب الغضب الجديرة بالوطنى القديم الذى كاد يدركه الموت . الوطنى القديم الذى تعذب بالرغم من ثلوثه من أجل مصر . تشبث بقلمه بحافة الهاوية التى تهدد وطنه بالضياح . وأبعد عن فكره الثورة ومصيرها ليحتفظ بمشاعره فى أوج انفعاله . ومحا بقوة إرادته المشاعر المتناقضة التى تدب تحت تيار وعيه المتدفق . . فى هذا الوقت بالذات كان عيسى يعرف ربرى ، بمعنى أدق كان يواجه ذاته : ربرى المومس الفقيرة البطلة ، هجرت أهلها وعشيرتها وبلدها لأنها جرئت على خطيئة الحب والجنس كما قيل لها ، وما هى ذى تواجه عالماً وحشياً لا يعرف لها بأدميتها ، ولا يمنحها الفرصة لأن تعيش حرة كريمة . إن حريتها - كما قال عيسى تماماً - هى أن تتحرر من الحاجة إليه وإلى أمثاله . ربرى هذه التحمت حياتها بحياة عيسى منذ اللحظة التى نامت معه على فراش واحد وتحت سقف واحد ، منذ

اللحظة التي اعتبرت فيها بيته هو بيتها ، منذ اللحظة التي استقبلت فيها أحشائها « شيئاً ما » من جسد عيسى ونفسه ووجدانه وعقله ، أو منذ اللحظة التي توحدت فيها مع الشخصية المنقسمة على ذاتها أبداً . . . ولكن أى جانب من جوانب الذات المنقسمة كانت تمثل ريرى ؟ فعندما نقول إن ريرى كانت امرأة عيسى لا نتوهم أنها تمثله تمثيلاً كاملاً ، بل هي تعادل جزءاً عزيزاً من نفسه . فما هو هذا الجزء أو الجانب ؟ لقد التقى بها وهو في حالة نفسية مدمرة ، فهو يقول تارة : إن الموت أهون من الرجوع إلى الوراثة ، وأخرى يقول لئن نبق بلا دور في بلد له دور خير من أن يكون لنا دور في بلد لا دور له . مرة يصبح : أى مصيدة وقعنا فيها ! . إنه التخطيط والتزق والعباب ، إما أن نخون الوطن أو نخون أنفسنا ، ولكن الهزيمة في هذه المعركة تعنى بالنسبة لى شيئاً أفظع من الموت . وألمه الظلام بالاندفاع نحو أمل النصر أشياء كثيرة ذابت في الظلمة ففسى الماضي والمستقبل وتركز في نشدان النصر « . . فتحرك في أعماقه نبع للحماس أوشك أن يدفعه إلى التضحية . وعند تسكمه نهائياً قرأ في مئات الوجوه مشاعر كالتى تشبه إلى الحياة رغم الغيار والقنأ وشائعات الأنانية . أمسى الكافريك لا يفكر إلا في النجاة ، وخيل إليه أن الحاجز القائم بينه وبين الثورة يذوب بسرعة لم تخطر له ببال من قبل « هكذا كانت حالته النفسية ، حالة الانهيار المهزوم ، فسرعان ما تهاوى في فتور عميق ككل من رماذ « انقلب فكره إلى ذاته ، وغاص مرة أخرى في الظلمات » ونسى كل شيء حتى التاريخ ونحسه وعائش اللذة في جنونها . وفي خط مواز لهذا التطور النفسى ، كانت تفضى قصته مع ريرى ، فقد رفض هذه الصورة من نفسه ، ورفضها بكل عنف . واستنكر أن يكون أباً للجنين الذى يتكون في أحشائها لأنه سيكون ابن اليبالى السود . إنه يفاجأ بعذبة ريرى تبذل وتتطور إلى صورة لم تخطر له على بال ، فهو يراها جالسة على مكتب ياحدى المحال تنصرف كأنها صاحبه « وما أشبه ريرى في مجلسها بالخل بالنادى السعدى حين يمر أمامه أحياناً أو بيت الأمة ، جميعها حيوات قضى عليها بالموت المبكر ولا ينجى منها إلا الحشرات » . . . ولكن ريرى لم تعد ريرى ، لم تعد تلك الفتاة التى تبغ جسدها لكل عابر سبيل ، بل هي - ويا للعجب - الإنسانية الوحيدة التى أعطته صفة « أب » إذ رأى معها فتاة صغيرة تشبه إلى درجة المطابقة . إنها ابنته لا ريب في ذلك . يجيء الخصب والأمل من مهد اليبالى السود ؟ ! وانحراب

والعقم كامن في تلك المرأة التي تزوج منها الثراء ١٩ ليست يرى إذن مجرد موسم عابرة في حياته ، كما أن المرأة المطلقة التي تزوج منها المال والعقم والتعاسة ليست مجرد امرأة ثرية! إن رمزية « السمان والحريف » تعتمد عن أن تكون غياباً ظاهرياً للواقع كما هو الحال في « أولاد حارتنا » ، كما أنها ليست مزيداً من الواقع كما هو الأمر في « اللص والكلاب » . . . إن رمزية « السمان والحريف » نابعة من توازي الصور والخطوط والأحداث والشخصيات والمواقف والتقابل بينها جميعاً . فالخصب والعقم الذي تبرزه الأحداث وتؤكد عليه شخصيتا المرأة الثرية وفناة الليل ، يرى به المؤلف إلى الخصب والعقم الذي يعيش في شخصية البطل التراجيلى - المنتمى المهزوم - حتى الأعماق . فالهزيمة هي التمسك العنيف بالماضى ، سواء كان الماضى هو الحزب السياسى أو الزوجة المطلقة الثرية . . والنصر هو الانتهاء الإيجابى المتكامل إلى الثورة الأبدية ، الثورة الحضارية الشاملة . وعندما يتأكد لدى عيسى أن ابنة ريرى هي ابنته ، عندما يعى هذه الحقيقة يعدل « بصفة حاسمة عن التفكير في الهرب . لقد اعتاد أن يهرب مرات في اليوم الواحد ولكنه لن يهرب أمام هذه الحقيقة الجديدة التي اجتاحت مستنقع حياته الراكدة فتعجز عن يتابع حارة . لعلها دعوة أخيرة يائسة إلى حياة ذات معنى . معنى في حياة أعياء أن يجد لها معنى . لن يهرب . وليس في مقدوره أن يهرب ، وسيواجه الحقيقة بوجه متحد ، وبأى ثمن ، أجل بأى ثمن » ، « عبث أن يواصل حياة كاذبة يحتر فيها أوهاماً ماضية ولا مستقبل لها . إن قلبه لا يخفق بحب شيء وما هي ذى فرصة سانحة كى يخفق حتى الموت » ، « يجب أن تقتلع هذه الحياة الكاذبة من جذورها » . إن التقابل بين الخصب والعقم هو تقابل بين الانتهاء إلى المستقبل ، والانتهاء إلى الماضى . ونجيب محفوظ ، يرفض بذلك أن يكون الانتهاء إلى الحاضر حلاً ، فقد دمج كل انتهاء مرحلى ، لأنه - في جوهره - انتهاء إلى قيم طبقة ثورية في مرحلة ما ، أما الانتهاء الإيجابى المتكامل ، فهو الانتهاء إلى قيم طبقة ثورية إلى النهاية ، بمعنى أدق الانتهاء إلى الثورة الأبدية التي أشار إليها أحمد شوكيت في « السكرية » ورددتها من بعده كمال عبد الجواد وهو في مفرق الطرق ، أو في نقطة التحول . مرة أخرى يعود الفنان إلى هذا المشهد التاريخى الرائع ، وما هو ذا أحمد شوكيت - ابن السكرية - يتحول إلى شخصية رمزية في « السمان والحريف » . ذلك أن عيسى قبيل منتصف الليل رأى

شخصاً قادماً نحو المطعم جذب انتباهه فيما يشبه الصدمة الكهربائية « فارح الطول مفتول العضل داكّن السمرة يرتلنى بنطلوناً رمادياً وقميصاً أبيض يكشف عن ساعديه وبين إصبعي يسراه وردة حمراء » من هو هذا الشاب ؟ إن عيسى يذكر بلا ريب أيام الحرب الكالحة ، ليلة قبض على هذا الشاب فشهد هو التحقيق معه - بصفته الرسمية والحزبية - حتى مطلع الفجر « وكان الشاب جريئاً وعنيفاً ولم ينته التحقيق معه إلى إدانة ولكنه أرسل إلى المعتقل وليث فيه حتى إقالة الوزارة » وما هو ذا الشاب يذكره بمرارة « حتى أنتم كنتم تعتقلون الأحرار ويا للأسف » .. أليست هذه الشخصية - من جديد - هي صورة أحمد شوكت ، سواء بالرمز أم بالإبانة ؟ الرمز المائل في الوردة الحمراء باليد اليسرى يقول إن هذا هو المنتمى إلى اليسار انتهاءً إيجابياً متكاملًا ، هو المنتمى إلى الثورة الأبدية ، الثورة الحضارية الشاملة . وفي عبارات تقريرية مباشرة تقول الشخصية : كل شيء يهين وأفكر في كل شيء - على النقيض من عيسى - أعابث المتاعب التي ألفتها وأنظر إلى الأمام بوجه مبتسم « بوجه مبتسم رغم كل شيء ، حتى ظن في البله » . الشخصية إذن تقول بوضوح إنها ترمز إلى الانتماء للمستقبل ، مهما كان الحاضر والماضي قاسياً . هذا هو « الموتف » الذي يضع فيه نجيب محفوظ معنى المأساة كلها . فالشاب الذي يقوم بدور أحمد شوكت ، وعيسى الذي يمثل الامتداد المهزوم لكمال عبد الجواد ، تقول هذه الصورة للموقف : إن الانتماء الثوري إلى المستقبل هو الانتماء الكفيل بالخليلولة دون الهزائم الشخصية والموضوعية على السواء . وبالرغم من أن الفنان يدمج الماضي بالفساد ، ويحيط الحاضر بأكاليل الزهور ، إلا أن المقياس عنده هو المستقبل أى أنه لا يقف جامداً مهوراً عند عتبات الحاضر ، وإنما يتجاوزها في ثورية وعمق وإيمان إلى المستقبل . فالماضي لم يعد سوى الأرائك الخالية تحت تمثال سعد زغلول ، أما المستقبل فيذكرنا بكلمات كمال عبد الجواد في نهاية « الثلاثية » بأنه سوف يصل إلى الحل ولوبيق من عمره ثلاثة أيام . عيسى في « السمان والحريف » يتجاوز « وقال لنفسه أستطيع أن أحقق به على شرط ألا أضيع ثانية واحدة في التردد . وانتفض قائماً في نشوة حماس مفاجئة ، ومضى في طريق الشاب بخطى واسعة ، تاركاً وراء ظهره مجاسه الغارق في الوحدة والظلام » ، هذا هو اتجاه السهم الذي يشير به نجيب محفوظ إلى المنتمى الثوري . فقد رفض عيسى أن يكون مثل حسن الذي يمثل الانتماء إلى الحاضر ، كما

رفض طريق سيمير إلى التصوف وطريق إبراهيم إلى الانتهازية وطريق عباس إلى الاستسلام . واختار يوحى نافذ طريق هذا الشاب الذى لم يسمه الفنان باسم معين لأنه الرمز العميق إلى الثورة الحضارية الشاملة ، أو لكى يقول ان النتيجة هى الثورة الأبدية التى تتجاوز الهزائم الشخصية والحزبية فى سبيل النصر الشامل للثورة المعاصرة ، ويخطط فى نفس الوقت لما هو أبعد منها . أقبل هذا الرمز إلى الثورة الأبدية مع « نعمات » ابنته التى كانت قد ولدت دون أن يدري ، ولدت من فتاة مجهولة طردها من حياته ذات يوم . وتقودنا هذه النهاية إلى المقارنة التى سبق أن أشرت إليها بين « السمان والخريف » والمثقفون لسيمون دى بوفوار . فى الرواية الفرنسية — غداة التحرير — يعيش هنرى حياته ممزقاً بين واجباته نحو نفسه التواة إلى التحرر الكامل من قيود الارتباط المنظم بحزب ، وبين واجباته نحو حركة اليسار المستقل التى يقودها بروفنيه . إنه يمتلك الصحيفة التى يمكن أن تمنح الحزب الاشتراكى الثورى أرضاً جديدة يعمل عليها ، ولكنه لا يستطيع أن يترك صحيفته ترتبط بالحزب فيفقد حريته . وفى الجانب الآخر دوبروى الحائر الملهب بين رغبته فى التأليف الأدبى ، ورغبته فى العمل السياسى معاً . ولكن دوبروى بالذات ..

جيداً ويؤمن بأن العمل السياسى هو كل شئ فى مرحلة ما بعد الحرب . فقد خرجت فرنسا — وأوروبا كلها — ممزقة تماماً . وكان أمام المثقفين واجب خطير إزاء وطنهم والإنسانية جمعاء . وقد اختار فريق منهم الحل اليميني للأزمة بالانتهاء إلى أمريكا والدفاع عن النظام الرأسمالى مثل « سكر ياسين » ، واختار فريق آخر الحزب الشيوعى مثل « لاشوم » ، واختار فريق ثالث الطريق القوضوى والاغتيالات الفردية مثل « فانسان » ، واختار فريق رابع طريق اللامبالاة أو الحياء السلبي مثل « لامبير » . ثم تبلورت الأزمة الرئيسية فى الرواية بين هنرى — المنتمى إلى الماضى — وبين دوبروى ، المنتمى إلى المستقبل . ورأت المؤلفة أن حيرة هنرى وقلقه يجلوان من الزيف والافتعال ، فأرسلت به إلى البرتغال لكى يرى « البؤس البشرى » على حقيقته . وعاد هنرى من الرحلة وإحساس غامر بالارتياح يشملهُ ، فقد آمن أن الانتهاء إلى المستقبل هو الحل الوحيد للأزمة ، وسوف يسهم الإنسان فى بناء العالم الجديد — أو أوروبا الاشتراكية — ويقول بعدئذ إن جزءاً من سعادة البشرية القادمة كانت من

صنعه الشخصى . وحينئذ يلقى بكل أحلام الماضى إلى البحر ، وينظر إلى المستقبل فى ثقة وفى أمل .

يشترك نجيب محفوظ مع سيمون دى بوفوار فى اختيار مشكلة الانتهاء كمحور للرواية ، كما يشترك معها فى كثير من أوجه المنهج التمييزى كاستعراض نماذج عديدة من المثقفين ومواقفهم إزاء لحظة التغير المعاصرة لهم . ويشتركان أيضاً فى منطق الاختيار الفنى للزمان والمكان والأحداث والشخصيات والمواقف ، ذلك أن فرنسا المهزومة تحت وطأة الهتلرية وهى تستقبل فجر التحرير تقابل مصر الأمس التى احترقت قبيل فجر ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ . ويبقى بعد ذلك كله ، الخلاف الجوهري الرئيسى ، بين الفنان المصرى الذى يعيش مرحلة متخلفة غير ديمقراطية ، والفنانة الفرنسية التى تعيش فى حضارة ديمقراطية متقدمة . هذا الفرق هو مصدر اختيار سيمون دى بوفوار لفكرة أوربا الاشتراكية واليسار غير الشيوعى والحزب الاشتراكي الثورى الحر ، كشعارات للحل الذى تراه لأزمة المثقفين بين الارتقاء بين أحضان أمريكا ، أو الانحياز إلى المعسكر الشرقى . إن هذه النظرة بعينها تعنى أن الكاتبة شديدة الحيرة والقلق من الحل اليسارى الإيجابى المتكامل ، لأن تجربتها الحضارية أكسبتها مجموعة من الخصائص التى يصعب أن تتخلى عنها كفكرة الديمقراطية البرجوازية . أما نجيب محفوظ فن أعماق التخلات الحضارى الرهيب والتقاليد الراسخة لغياب الديمقراطية ، يرى أن الحل اليسارى المتكامل أو الثورة الأبدية كما دعاها هى نقطة الانطلاق اللانهائى إلى الثورة الحضارية الشاملة . وهذا هو الفرق بين أزمة المنتمى العربى فى مصر ، وأزمة المنتمى فى أوربا .

وهكذا يكون نجيب محفوظ قد أعطانا خريطة تفصيلية لمراحل « الانتهاء » فى حياتنا السياسية والاجتماعية . فنند بدأت إشارات السرعة إلى خطى الانتهاء الجمين وإلى اليسار ، كخطين ثانويين فى خريطة الحياة المصرية عند بداية الربع الثانى من القرن العشرين ، إلى أن عبر عن أزمة الانتهاء اليسارى فى الثلاثية والاهس والكلااب مروراً بأولاد حارتنا التى قدم فيها المنتمى النموذجى القائد اليسار الاشتراكي العلمى . . حتى وصل بنا فى السمان والحريف إلى ذروة الدعوة الصريحة إلى الثورة الأبدية .

## الفصل الرابع

### رؤيا الثورة الأبدية

وما دامت الحياة تنتهى بالعجز والموت ، فهي مأساة . بل إن تعريف المأساة لا ينطبق على شيء كما ينطبق على الحياة . وقد نرى هذه المأساة مبكية ، وقد نراها مضحكة ، وقد نراها مبكية مضحكة ، ولكنها على أى حال مأساة . وحتى الذين يرون الحياة معبراً للآخرة ، فتعريف المأساة ينطبق على جزئها الأول ، وإن انقلبت إلى غير ذلك عند شمولها ككل . ولكن مأساة الحياة مركبة وليست بسيطة . أجل ، إن تفكيرنا في الحياة كوجود مجردا من كل شيء إلا من الوجود والعدم ، ولكن تفكيرنا فيها كمجتمع يرينا مآسى كثيرة مفتعلة من صنع الإنسان ، كالجهل والفقير والاستعباد والعنف والوحشية .. إلخ . وهذا يبرر تأكيدنا على مآسى المجتمع ، إذ أنها مآسى يمكن معالجتها ، ولأننا في معالجتها نخلق الحضارة والتقدم . بل إن التقدم قد يخفف من بلى المأساة الأصلية وقد يتغلب عليها . وقد قلت ذلك في (أولاد حارتنا) ، قلت بأن معالجة الشرور الاجتماعية بالاشتراكية يفرغ الإنسان لمعالجة مأساته الأولى وهي الموت . فإذا انقلب أهل الحارة — حارة الجبلوى — بفضل توزيع الوقف بالمساواة والعدل والإنسانية، أتاحت لهم الفرصة ليكونوا جميعاً سحرة (علماء) وليعكفوا على حل مشكلة الموت ! وإذن فحل مأساة المجتمع قد يحل في النهاية مأساة الوجود ، أو يخففها ، وهي على أى حال تعطى للحياة معنى يستحق أن نعيش من أجله . أما التركيز على مأساة الوجود مع تجاهل مآسى المجتمع فلن يحل مأساة الوجود من جهة ، ويحول العالم إلى عبث وبكاء أو ضحك كالبكاء . غير أنى لم أغفل أبداً مأساة الوجود ، ولعلى أزداد لها انتباهاً ، بعد أن استقرت

الاشتراكية في العلم ، إذ عند ما نفرغ من مآسى الحياة لا يبقى لتفكيرنا من موضوع إلا الوجود ، أى المصير الإنسانى .

بهذه الكلمات الصريحة الواضحة أجبني نجيب محفوظ حين واجهته بملاحظاتى على فنه الروائى وقلت له إن المأساة الاجتماعية للإنسان تلح على أدبه إلخاحاً متصلاً ، بينما ينزوى انشغاله بمأساة المصير الإنسانى إلى ما قبل « الثلاثية » . وفى هذه الرواية الكبيرة كشف لنا عن الأزمة الفكرية بليله متمثلة فى شخصية كمال عبد الجواد . وكان الشك فى كل شىء ، فى كافة ظواهر الطبيعة والمجتمع هو الصياغة العقلية لتلك الأزمة التى أسهمت فى صياغتها كذلك معانى العبث والرفض والمزمنة .

ثم جاءت « أولاد حارتنا » لتطرح نهائياً بموقف الارتباب الشديد الذى وقفه ذلك الحليل ، أو تلك الشخصية التى راحت تردد فى نهاية « السكرية » أنشودة الثورة الأبدية . وكانت هذه الثورة هى القضية الأساسية فى « أولاد حارتنا » ، الثورة على جمود الذين يشوهون معنى الجدل فى الفكر والواقع ، إذ يعملون على تجميد المعرفة فى دائرة مغلقة ، وتجميد الحياة فى إطار مرحلة بعينها . وتخلص نجيب محفوظ بذلك من النظرة الأحادية الجانب ، فلم ير من المأساة الإنسانية وجهها الاجتماعى فحسب ، ولم يروى وجهها المصيرى الأشمل فحسب ، وإنما هو ينظر إلى وجهها معاً ، وجهها للذين لا يتوقفان عن التفاعل والتغير والجدل إلى ما لا نهاية . وهذا ما أدعوه بمنهج الانطلاق اللانهائى حيث لا يحول الإيمان بمادية الكون دون التطلع الميتافيزيقى للبشر ، ولا تحول مأساة المجتمع الطبقي دون رؤية المأساة الوجودية الكبرى .

غير أن التعبير عن هذه القضية فى أدب هذا الفنان لم يتخذ مساراً واحداً ، فقد عرف طريقه إلى الرواية كما عرفه إلى الأقصوصة . وفى مجال الفن الروائى كان يتنقل عبر مستويات مختلفة من أدوات التعبير فى تجسيدها للأحداث الرمزية والواقعية جميعاً . وفى مجال الأقصوصة لم ينجح نهجاً واحداً ، وإنما استطاع أن يلجأ إلى التنوع المستمر فى اختيار الجو والفكرة والشخصيات . ونحن لا نلاحظ هذا التنوع مطلقاً فى تلك المرحلة الباكرة التى كتب فيها القصة القصيرة منذ أكثر من ربع



قرن (١٩٣٠ - ١٩٣٦) حتى إننا لا نستطيع القول بأن نجيب محفوظ ككاتب أقصوصة عام ١٩٦٣ هو امتداد طبيعي متطور عن نجيب محفوظ كاتب الأقصوصة عام ١٩٣٦ . . بينما يمكن ترجيح هذا القول بالنسبة لأعماله الروائية ، فقارئ «الثالثة» لن يفاجأ بأن مؤلفها هو مؤلف القاهرة الجديدة . بل سوف يتأكد لدى الباحث الملقق أن ثمة خيطاً تربط الإنتاج الروائي لهذا الكاتب برباط وثيق .

ومع ذلك فليس هناك كاتبان باسم نجيب محفوظ حتى نبرر قولنا إن أحدهما تطور في فن الرواية تطوراً طبعياً ، أما الآخر - كاتب القصة القصيرة - فليس كذلك . غاية ما يمكن أن نسهم به من حلول في هذه المشكلة أن نسجل للكاتب نقطة هامة ، هي أن تطوره الفكري الأخير كان يصب - عبر مجراه الطبيعي - في قالب الرواية وقالب الأقصوصة معاً في وقت واحد ، وأن المرحلة الزمنية التي انقطع فيها عن كتابة القصة القصيرة ، هي المسئول الوحيد عن هذه الهوة - في مجال التعبير - بين بداية محاولاته وأحدثها .

• • •

أى أننا لا نفاجأ في مجموعته «دنيا الله» عام ١٩٦٣ بمفكر جديد ، وإنما نفاجأ به كفنان يكتب القصة القصيرة . ومن يتصفح مجموعته الأولى «همس الجنون» - عام ١٩٣٨ - يسهل عليه إدراك هذه المسافة البعيدة بين المجموعتين . بل لعل هذه المسافة هي التي دعت بعض النقاد يرون في قصصه القصيرة الأولى مجرد استكشاف لأعماله الروائية ثم سارعوا بتعميم هذا الحكم على قصصه الجديدة أثناء نشرها بمجريدة الأهرام .

ولست أجد عذراً لهؤلاء النقاد ، إلا في بعض الأفاقيص المزدحمة بالأحداث غير المبررة فنياً بمجموعة همس الجنون . . كما نلاحظ في قصة «صوت من العالم الآخر» وهي أقصوصة تستلهم الجو الفرعوني بصورة بانورامية من خلال شخصية الكاتب «توفى» الذي يموت ، فتصعد روحه ل ترى بهينين لا يراهما أحد ، ترى هذا العالم كله بأبعاده المختلفة في لحظة واحدة . وتمتلئ القصة بالتأملات الفكرية والملاحظات الشخصية والذكريات ، حتى إننا نتوه بين هذه الجزئيات الصغيرة، وننسى توفى

تماماً بغير أن تسهم هذه الدقائق الكثيرة في صياغة تكوينه الإنساني أو تحديد محورها الفكرى ، أو التقاط الحدث النموذجى والموقف الدال :

ومن السير المقارنة بين هذه القصة — بالإضافة إلى قصة «دعوة سنوحى» و « يقظة المومياء » و « الشر المعبود » — وبين الروايات التى تأت هذه المجموعة ، وفيها استلهم المؤلف تاريخ مصر القديمة . ولهذا يمكن أن نرجح الفكرة القائلة بأن أمثال هذه الأقاصيص كانت الإرهاص الفنى للأعمال الروائية . ولكن هذه الفكرة من جهة أخرى غير قابلة للتعميم . ذلك أن أقاصيص نجيب الأولى كانت خاضعة للتقاليد الفنية السائدة آنذاك ، ولتى كان من عيوبها الأصلية ازدحام الأحداث واختلاط محاورها ، وكأنها روايات فى طورها الجنينى . كذلك لا ينبغي أن ننسى حقيقة تاريخية حاسمة ، وهى أن نجيب محفوظ بدأ يكتب القصة القصيرة والرواية فى وقت واحد ، وكانت ظروف النشر وحدها هى التى تتيح للأقصوصة إمكانية سبق فى الظهور .

كانت الاتجاهات السائدة حينئذ — أى حوالى ثلاثينات هذا القرن — تكاد تتبلور فى الاتجاه الذى تأثر بالقصة الفرنسية بوجه عام ، وجى دى موبسان بوجه خاص . ومدرسة هذا الكاتب تعتمد على المفارقات اليومية فى الحياة ، ومن هنا تصبح المفاجأة أو المصادفة هى المدار الذى تدور من حوله الأحداث ، أو تتجمع أو تتبلور . . . ولذلك تكون الحبكة هى المقياس الفنى لهذا الاتجاه . كما أن هذه المفارقات تكشف فى أحيان كثيرة عما تمتلئ به الحياة من متناقضات لا ينبغي حيالها أن تتصور المجتمع أو الإنسان أو الكون فى حالة سكون أو فى شكل بسيط ، وإنما يجب أن نتخيله فى حالة صراع معقد مستمر . على أن الكتاب المبرزين الذين تذوقوا إنتاج هذه المدرسة الفرنسية ، لم يعتمدوا فى معظم أعمالهم على ذلك المعنى العميق للمفارقة التى جعل منها موبسان دعامة جوهرية لبناء الأقصوصة فى عصره بل رأبناهم يتوقفون عند المظهر السطحي للمفارقة حتى جعلوا منها مرادفاً حرفياً لمعنى القدر ، وما يتفرع منه من تعريفات للحظ والفرصة وغيرها . والتقى هذا التفسير الساذج لمتناقضات الحياة بالبناء الفنى الأكثر سذاجة ، بمعنى أن رواد هذا الاتجاه فى أدبنا كانوا ينشدون السهولة فى التفكير والتعبير معاً . فجاءت أقاصيصهم أبنية

مفككة ، بالرغم من الحبكة التي رأوا فيها خداعاً أو تخديراً ذهبياً لخيلة القارئ حتى يفاجأ بالنهاية غير المتوقعة وإن كانت ممكنة الحدوث .

تأثر نجيب محفوظ في مجموعته الأولى بهذا الاتجاه ، فكتب لنا على سبيل المثال قصة « مرض طيب » موجهاً أن طبيباً عاد أحد مرضاه ثم أحس بعد ذلك بدرجة حرارته هو في ارتفاع ، فتوهم أنه أصيب بالحمى التي كانت منتشرة في ذلك الوقت . ثم استدعى زميلاً له لمعالجته ، وكانت دهشته كبيرة حين اكتشف أن درجة حرارته طبيعية ، وأن عقب سيجارة هو الذي تسبب دون أن يدري في حرق معطفه والوصول إلى جلد صدره . والقصة من الناحية الفكرية فارغة من أى معنى يمكن أن يكون الكاتب قد هدف إليه ، إلا « المفاجأة غير المتوقعة » التي نالت دهشة الطبيب والقراء أيضاً . أما البناء التعبيري فلا يميل إلى تصوير الشخصية من الداخل وإنما « يسرد » لنا أخبار هذا الطبيب الشاب الذى يتوق إلى منافسة الأطباء الكبار ، ولهذا السبب يلجئ سعيه دعوة ذلك الشيخ الربى الذى حضر إلى عيادته ليذهب به إلى ابنه المريض في القرية . وفي طريق عودته يحس بدرجة حرارته ترتفع ، وفي المنزل تكون المفاجأة . وهو بناء - كما نرى - تهاك أعمدته على أساس فهم سطحي للمفاجأة أو المفارقة أو المصادفة . . تماماً كما حدث في قصة « روض الفرج » حيث يقع شاب قادم من العريش ليدرس في العاصمة ، يقع في هوى لإحدى الراقصات التي أغرمت به فور رؤيتها له مع قريبه الذى يسكن معه ، وعن طريقه تعرفت به ، ويحس هذا القريب بالخطر الداهم على علاقته بالراقصة فيكتب رسالة عاجلة إلى والدى الفتى . ويحضر الشيخ من العريش ليأخذ قريبه من يده إلى الكازينو الذى ترقص به المرأة . وهناك يرى ابنه في انتظارها بأحد الأركان . وما إن تأتى المرأة حتى يصعق الرجل - وينعى على القراء معه - فلم تكن الراقصة إلا أم الفتى المطلقة ! ! وبغض النظر عن الفكرة المضبوغة فإن أدباء أوروبا استطاعوا أن يرثوا مأساة أوديب بوعى وعمق نافذين ، واستطعننا معهم أن ننفذ إلى عوالم رجة داخل النفس البشرية والحضارة الإنسانية ، ارتفعت فيها عقدة أوديب إلى مستوى الرمز .. بينما نراها في قصة « روض الفرج » وأشباهاها قد هوت إلى قاع المظهر السطحي والمفارقة السريعة الزوال . ويتغنى هذا المنهج ، كتب نجيب محفوظ

قصة « حلم ساعة » حيث يستغرق شاب في الأحلام لأن إحدى الفتيات الجميلات فاجأته بنظرة ودودة حانية . وتصادف أن رآها مرة أخرى برفقة سيدة كبيرة وشاب يرتدى زى الضابط ، وهش لتحية هذه الأسرة له وأخذ يحلم بالفتاة أكثر فأكثر ، إلى أن يعرف من الضابط — وكان صديقاً له في الصبا — أنه يشبه ابناً مات لهذه الأسرة شهياً عجبياً ، ثم نصدم لفجعية الشاب حين يعرف أيضاً ، أن الفتاة خطيبة الضابط الصديق ! كذلك قصة « حياة الغير » وفيها يصاب الأخ الأكبر بخيبة أمل ، لأن شقيقه الأصغر سبقه إلى فتاة أحلامه ( تكاد تكون نفس الفكرة السابقة ) ، وقصة الأم التي يخطف عشيقها ابنها منها ويتزوجا بعيداً عنها ( أليست نفس الفكرة ؟ ) ، وقصة « المرض المتبادل » ، عندما يكشف الزوجان عند الطبيب أن كليهما مصاب بمرض سرى يحاول إخفاؤه عن الآخر لأنه أصيب به عن طريق الحياة ! !

وهكذا في كثير من أقاصيص تلك المرحلة البعيدة ، نلاحظ أن الفنان قد تأثر بذلك الاتجاه الذي كان يتزعمه محمود تيمور في ميدان القصة القصيرة ، وإن كانت المفارقة عند تيمور تتضمن الفكاهة ، بينما تقترب من التراجيديا عند نجيب محفوظ. إلا أن هذه المدرسة لم تكن وحدها التي أثرت في إنتاجه حينذاك ، وإنما نراه في حوالى خمسمائة أقصوصة كتبها في تلك الفترة قد تأثر باتجاهات أخرى .

كان هناك مثلاً الاتجاه الذي تأثر بمدرسة الأدب الروسى ، وهي مدرسة ذات اتجاهين فيما أعتقد، أحدهما يتزعمه تشيكوف والآخر جوركى . وكلاهما يتفقان في النزعة الإنسانية العاطفة على الشخصيات المتواضعة في المركز الاجتماعى والخلق واللذنه ، ثم يختلفان فيما بعد من زوايا وجهة النظر الفكرية والموقف الفنى على السواء . تشيكوف يعتمد في رؤياه على بصيرة الشاعر الموهب ، وينتقل بنا من الشخصية العادية أو الحدث البسيط إلى دلالة عميقة غير عادية. وقد أولى هذا الفنان العظيم الشخصية الفنية عناية فائقة، فكان يعنيه تحديد معالمها انداخلية بنفس القدر — أو يزيد — الذى يعنيه إبراز مدلولها الفكرى أو الاجتماعى . . أما جوركى فكان يعنيه هذا المدلول في المقام الأول، والشخصية أو الحدث أو الزاوية أو كلها مجتمعة في خدمة الدلالة العامة للقصة. وإذا كنا نحن اليوم لا نقسم الفن ذلك

التقسيم القديم الذى يضع كلاً من عناصره فى خانة محدودة تحديداً حاسماً ، وإنما نقول بأن هناك تشابكاً معقداً بين هذه العناصر يجعل من عزلها عن بعضها البعض شيئاً مستحيلاً . . فإن أولئك الرواد الأول ما كان يعنهم أيضاً ذلك التقسيم فى المستوى النظرى . وإنما كانت هناك الأيديولوجية الاجتماعية الثورية تنفث ضرامها فى قلوب أبنائها - ومنهم جوركى - ومن ثم كان عليهم أن يخلقوا « النموذج » و « النمط » و « حامل الرأى » دون الشخصية القلدة المفردة . بينما استطاع تشيكوف أن يصنع ما هو أعظم وأجل خطراً ، فقد خلق الشخصية المتفردة غاية التفرد ، والرامة فى نفس الوقت . والفرق بين الشخصيتين أن النمط والنموذج شخصية مباشرة خالية من الصراع فتعمل على تجميد الحدث واغتيال الدلالة الإنسانية الراجعة ، أما الشخصية المفردة الرامة ، فلأنها تؤدي مهمة النمط والنموذج بإمكانيات أكبر نفوذاً ، مع احتفاظها بمؤهلات الشخصية الإنسانية الحية المليئة بأطراف التناقض وحلبات الصراع .

ولست هنا فى معرض المفاضلة بين الاتجاهين ، ولكنى آثرت هذا الإيضاح لأبين أن تأثير قطاع لا بأس به من كتاب القصة المصرية بفن تشيكوف ، كان عاملاً طيباً فى تطوير هذا الفن فى اللغة العربية . كما أن هناك قلة حاولت أن تقرب بفننا من جوركى وتشيكوف معاً . بل كانت هناك قلة قليلة أيضاً آثرت أن تعطى صوتها لجوركى وتشيكوف وموبسان .. مجتمعين . بمعنى أنها كانت تلتقط الزاوية المعبرة بروح شاعرية فى إطار من الحبكة الصارمة .

وكان نجيب محفوظ واحداً من هؤلاء الذين قرعوا للمازنى ويحيى حتى ومحمود البديوى ، وسجل نجيب على نفسه أكثر من مرة أنه تأثر وأحب هذا الأدب . وأعتقد أنه كان صادقاً فى ذلك ، لأن قراءة هؤلاء ( باستثناء المازنى ) وغيرهم ممن تأثروا بالأدب الروسى ، يؤكد ما يقوله نجيب فى هذا الصدد . إذ نحن نعر بين حين وآخر فى أفاصيصة الأولى على خواطر شاعرية هائمة على وجهها ، يشوبها الحزن والألمى . وأبطال هذه القصص شباب يفتحون عيونهم فجأة ولا يرون سوى الضباب الأسود يمتدحى الأمل الغض فى نفوسهم التواقفة إلى الحب والمستقبل اللامع . وبالرغم من أننا كثيراً ما نلتقى بالمراهقين فى هذه القصص ، إلا أننا

لا نلمح أية ظلال للرومانسية الحاملة في مشاعرهم وأخلاقياتهم . حقاً ، إننا نعر على المخاطرة الشعرية الحزينة ، ولكن بعد صياغتها في ذلك القلب البعيد عن الرومانسية وأحلامها . في قصة « خيانة في رسائل » نعيش مع الفتى العاشق أروع لحظات عمره ، حتى تسافر حبيبته إلى الصعيد فتلتقي بشاب أكثر جاهلاً ويسراً . ثم يتنال الفارق الطبقي ذلك الحب . ليست هنا أية مفاجآت ، والمصادفة الوحيدة التي جعلت الفتاة تلتقي بالشاب ترى يهيئ لها الكاتب بصورة لا نفتعل المأساة ولا تزيفها . وفي قصة « إصلاح القبور » تظل الأرملة الشابة على وفاء بالغ لزوجها المتوفى ، فتذهب إلى مقبرته للزيارة بصفة دورية دائمة . يلاحظها في ذهابها وإيابها رجل لا يلبث أن يتقدم إلى أسرته طالباً يدها . ويقودنا الفنان بلباقة شديدة من خلال المتعرجات الداخلية في نفس الفتاة التي تفاجأ بالأميرحين يزف إليها شقيقها الخبر ، ولا تلبث أن تستكين بشرط أن يكتمل العام الأول على وفاة زوجها السابق . وتحس بعد الخطوبة أن زيارتها للقبر خيانة لخطيبها الراهن ، كما تشعر بأن انتظارها بقية العام لا مبرر له ، ثم لا تمنع في قضاء شهر العسل في رأس البر قبل انتهاء العام بأربعة أشهر ! وقصة « الثمن » التي تدخل فيها الموسم أحد المحال حين شاهدت به سيدة أروستقراطية تدفع عشرين جنيهاً عن طيب خاطر ثمناً لزجاجة عطر صغيرة ، فتتعمد الاصطدام بها وتسقط الزجاجة من يدها . ولشد ما أدهش المرأة أن السيدة الأروستقراطية دخلت المحل مرة أخرى ! وفي هذه القصص وأمثالها يتوقف الكاتب كثيراً عند الشخصية ، والزواية التي التقط منها الحدث ، والدلالة الإنسانية الرحبة .

على أن هذا لا يعنى أبداً ، أن تقييم الأدب في بلادنا ، يخضع تلقائياً لتصنيف الأوروبيين لاتجاهاتهم الفكرية والفنية ، فالحق أن ظروفنا الحضارية لها دخل كبير في الشكل الجمالي لصياغة وجداننا وعقولنا . بل إن تأثرنا بألوان دون غيرها من ألوان الأدب الغربي يخضع أولاً لتلك الظروف التي كان يتقدمها خلو تراثنا العربي من هذه الأشكال الفنية الجديدة . ومعنى ذلك أن الاتجاهات الأوروبية التي شقت لنفسها طريقاً إلى آدابنا ، ليست هي العامل الحاسم في تقييم مستوى الأعمال العربية أو نوعيتها ، إنها مجرد عنصر له قيمته التي لا يمكن تجاهلها ولا ينبغي

نفضيها، حتى نضع أيلينا على حقيقة تاريخنا الأدبي . فلا شك أن قصص نجيب محفوظ هذه ، وقصص أبناء جيله من معاصريه ، وقصص أساتذته من قبلهم جميعاً ، هي قصص مصرية قبل كل شيء . ولا يقتصر الطابع المصري على الهدف الاجتماعي ، وإنما نراه متضمناً في التكوين الجمالي للعمل الأدبي أيضاً . من ناحية الهدف ، نثر في تلك الأقاصيص التي استلهم فيها نجيب محفوظ الجوهر الفرعوني ، حيلة فنية عالج بها الواقع المعاصر بكل بشاعته . فقد بدأ هذا الفنان يكتب في تلك المرحلة السوداء من تاريخ مصر حيث أجهزت الرجعية والعرش والاستعمار على آثار ثورة ١٩١٩ وسلمت البلاد لطبقة من الطغاة المستبدين ، فترعرعت في جميع أنحاء حركات رجعية تشعل نيران التعصب والحقد في نفوس المصريين ، وتنحدر إمكانيات المجتمع إلى جيوب القلة المتخمة ، وتزداد البطون الحاوية عواء . وتنتشر أدوية المروء انتشاراً مذهلاً . ويقف مثقفو الطبقة الوسطى على حافة الهاوية النفسية والدمار الروحي الرهيب . ومن أتون هذه المعركة الضارية يكتسب الأدب المصري وهج الدخان الأسود وظلاله الأفصوانية التي ترقص رقصة الحرب . بهذه الروح المثقلة كتب تيمور عن خراب المخدرات ، وبنفس هذه الروح كتب يحيى حتى قصة البوستجي ، والبدوي قصة الرحيل . لا تكتسب مصريتها - كما قلت - من شخصياتها وأحداثها ودلالاتها فحسب ، وإنما تولد هذه كلها من أعماق الحدودية المصرية ، المنسوجة على نحو خاص متغرد ، ما يزال له آثار بعيدة المدى على كتابنا المعاصرين . فالحدوة شديدة الاهتمام بالجزئيات الصغيرة دون اللجوء إلى التجريد، وبالتالي فهي شديدة الاهتمام بعناصر الحياة اليومية بعيدة عن القضايا الفكرية . وهي تسمح كيائها بنفسها لا تثر على وجه المؤلف الشعبي القديم في أي من دقائقها . ولم تعد الأقصوصة المصرية أو الرواية أو المسرح من الحوادث كما أفادت أوروبا من أساطيرها ، فلم تدمق جوانب التضج التي يمكن الاهتداء بها في تطوير هذا الشكل إلى إطار جديد . ولهذا السبب تأثرت الأقصوصة عندنا تلقائياً بجوانب ضعف كثيرة في الحدوة حتى شابهت الكثير من أقاصيصنا « الحكاية » ولم تقرب من المعنى الأميل للقصة القصيرة إلا نماذج نادرة .

فصلت من ذلك إلى القول بأن تأثر القصة العربية بالتيارات الأوروبية لا يعنى مطلقاً بعدها عن أصالة الميلاد المحلى . وأقاصيص نجيب محفوظ فى تلك المرحلة الأولى تؤكد هذا المعنى تأكيداً كبيراً . فالجوع والانحلال فى شئى صورهما هما الخامات المألوفة لكىان قصته القصيرة فى ذلك الوقت . إن قصته « كيدهن » ، و « ثمن السعادة » تصوران كيف يضطر الزوج بفاعلية الظروف غير الطبيعية التى ساقته إلى زوجته الراهنة ، إلى أن يرجو عشيقها العمل على إسعادها وإسعاده معها بأن تظل علاقتهما غير الشرعية قائمة ! أو هو — على أحسن القروض — يتغاضى عن تلك العلاقة . معنى الخيانة الزوجية هنا يختلف عن معناه فى أقصوصة « عبث أرسقراطى » التى يقود فيها العاشق الزوجة إلى ركن مظلم من غرفة قائمة فى الدور العلوى بعيداً عن صالون الحفل ، وبعد لحظات تفصل الزوجة مع عشيقها إلى نفس المكان لنفس الأهداف ! وبالرغم من اختلاف دلالات هذه القصص ومستوياتها التعبيرية والفكرية ، إلا أن « الخيانة » هى الموضوع السائد عليها . . . والانحلال هو النتيجة الحلقية التى يؤول بها الكاتب . وكذلك فى قصته « الجوع » و « بقطة الموماء » . يحاول فى الأولى أن يجسد مأساة الفقر فى بلادنا ، فإذا بر ذراع أحد العمال أثناء عمله بالمصنع ، فإن صاحب المصنع يخصص له ثلاثين قرشاً فى الشهر ليعيش حياته — كما يتوهم — بلا حاجة أو سؤال . وفى القصة الثانية يفاجأ صاحب أحد القصور بأن فى أسفل منزله ترقد موماء لأحد المسئولين من القرائنة ، وتزداد المفاجأة عنفاً حين تستيقظ هذه الموماء وتلقى على صاحب القصر درساً لا ينساه فى معاملة رعيته . غير أن طابع الحدوثة والحكاية يغلب على بناء هذه القصص ، فنجد محفوظ — فى حدود رؤيته الفكرية آنذاك — يعالج مأساة العامل المسكين بأن يجعل من ابن صاحب المصنع شخصية أسطورية كالأمير بالنسبة لسندريلا ، إذ هو يخرج من إحدى مهراته يتزوه على شاطئ النيل فىرى العامل بهم بإلقاء نفسه فى اليم ، فينقذه ويستفسره الأمر ويلبسه فى اليوم التالى بأحد الأعمال الخفيفة التى لا تحتاج إلى ذراعه المقطوعة . وكانت هذه بالطبع حدود العصر فى التفكير الاجتماعى الذى يجعل من البرجوازية مجرمات ورسولاً فى آن واحد إنها البلبلة الفكرية الرهيبة التى رافقت تكويننا الطبقي أمدأ طويلاً .



ومع ذلك فإننا نعثر في إنتاج ذلك الزمن البعيد ، على بعض النماذج الى توافرت لها عناصر النجاح بصورة أكثر وضوحاً ، قصصته « ممس الجنون » اجتاز الكاتب في صياغتها القشرة الخارجية فجعل من النفس البشرية في تعقيلها المبهم مادة القصة . إنه يلتصق في أناة بالغة تلك اللحظة الفذة التي ينهار فيها العالم الداخلي للفرد ، فلا يعيش واقعنا المنظم المنسجم ، فنقرر أنه جن . والأقصوصة تروى لنا كيف طرأت حالة اللامبالاة التامة على عقلية الشاب بأن أزاح الحجاب نهائياً بين رغباته والتقاليد الاجتماعية السائدة . فإذا مر بمطعم يجلس إلى إحدى موائده رجل وامرأة يأكلان دجاجة عمرة « وعلى بعد يسير جلس جماعة من غلمان السبل ، عرايا إلا من أسمال بالية ، تقشى وجوههم وبشرتهم طبقة غليظة من غبار وقذارة ، فلم يرتع لما بين المظفرين من تنافر وشاركته حرته عدم ارتياحه فأبت عليه أن يمر بالمطعم مر الكرام . ولكن ما عسى أن يصنع ؟ » . إنه يتناول الدجاجة بسرعة ويلقى بها على الأرض قريباً من الغلمان الجوعى الذين يسارعون إلى التهامها ! فإذا مرت هذه النادرة بسلام توجه إلى المقهى فصادفه رجل ضخم فقر من قفاه الغريب الذى يسيل عليه العرق بقذارة تثير الاشمئزاز . فلم يبالك نفسه من صفة قوية لم تمر بسلام هذه المرة ، إذ انقضض عليه الرجل ركلا وصفعاً حتى خلس بينهما بعض الجلوس . ولا آذنت الشمس بالمغيب عثرت عيناه المتجولتان بحسنة مقبلة متأبطة ذراع رجل أنيق المنظر ترفل في ثوب رقيق شفاف تكاد حلمة ثلبيها تنقب أعلى فستانها الحريري ، وجذب صدرها الناهد عينيه فزادتا اتساعاً ودهشة . وهاله المنظر ، وكانت تقرب خطوة فخطوة حتى باتت على قيد ذراع ، وكان عقله - أو جنونه - يفكر بسرعة خيالية ، فخطر له أن يغمز هذه الحاملة الشاردة ! إن رجلاً ما يفعل ذلك على أية حال ، فليكن هذا الرجل . واعترض سبيلهما ، ومد يده بسرعة البرق ، وقرص ! أنهالت عليه الكلمات ، وعلت ضحكاته اللامبالية . ثم تركه الناس في يأس وفزع من عينيه المحمقتين في الفراغ . أما هو فقد رأى ملابسه قد اهترأت ، فأحس فجأة أنه يحتق تحت وطأة ثقلها ومن ثم « أخذت يدها تنزعها قطعة قطعة ، بلا تمهل ولا إبطاء ، حتى تخلص منها جميعاً ، فبدا عارياً كما خلقه الله وعابته ضحكته الغريبة ، فقهقه ضاحكاً ، واندفع في سبيله .

في هذه القصة يتمهل نجيب محفوظ كثيراً في اختيار اللحظة النموذجية في حياة الشخصية ، ويستخرج من أعماقها الملامح الخاصة المتفردة ، والسمات الرامزة إلى انعدام النظام والانسجام في العالم الحاضر الذي يجعل من إحساسنا بالحرية مرادفاً للآمالاة . إنه يصور لنا المجنون عاقلاً في مرآة نفسه ، كما يصور لنا العلم من حوله مجنوناً وعاقلاً في مرآة نفسه . والنسبية في معنى العقل والمجنون هي الإطار الفني الذي آثره الكاتب في تجسيد رد الفعل العنيف عند شباب ذلك الجيل إزاء السجن الكبير . لذا لا يتردد في رصد الحركة الداخلية والحدث الخارجي في الموقف الواحد ، فتكتسب القصة بذلك نبضاً حياً ، على غير ما قال به أحد النقاد من أن هذه القصة أشبه بالمعادلات الرياضية التي تؤدي فيها المقدمات إلى النتائج بصورة جبرية. إن الكاتب في هذه القصة وأمثالها لا يصوغ لنا بناء ذهنياً بقدر ما يصوغ لنا الشخصية بمعناها الفني الدقيق .

في قصة « بدلة الأسير » يوافق جحشة على أن يبيع من رصيف المحطة علب السجائر للجنود الإيطاليين — الذين يقلهم أحد القطارات — مقابل ثيابهم ، يساوم البداية حتى يرخص أحدهم لأن يعطيه معطفه مقابل علبتين ، ويرتدى المعطف فخوراً بنفسه مزهواً بجياله أمام حبيبته التي يبدو أنها تفضل عليه من يرتدى الثياب الإفرنجية . ثم باعه جندي آخر بنظونه مقابل علبه ، وسرعان ما دب فيه النشاط « وهرع إلى القطار وهو يصرخ : . . العلبه بخذاء . . . العلبه بخذاء . . » ولكن القطار المحمل بالجنود كان قد بدأ المسير ومغادرة المحطة ، وعندئذ لمح أحد الحراس فناداه بالإنجليزية والإيطالية لكي يصعد ظناً منه أنه أحد الجنود ، فلما لم يفعل أطلق عليه رصاصة .. « وتصلب جسم جحشة في مكانه ، فسقط الصندوق من يده ، وتناثرت علب السجائر والكبريت ثم انقلب على وجهه جثة هامدة » . الفنان هنا همه الأول هذه « الشخصية » لا كنموذج أو نمط وإنما كفرد متميز يحمل في أعماقه سمات رامزة .

ونحن نتذوق طعم المأساة في جميع هذه القصص ، فهي اللحن الغالب على إنتاج نجيب محفوظ في تلك المرحلة ، ونستشعر من خلال النغمات الباكية شفافية ، ولكننا لا نستشف منها رؤيا فنية للعالم . غاية ما يمكن أن نصل إليه أن المأساة الاجتماعية للإنسان في بلادنا تلقى وجدانه بعنف ، وأنه يعبر عنها بزوايا وجزئيات بعيدة عن التجريد أو التعميم في نطاق قضايا فكرية محددة. وقد تأرجحت أعمال

تلك المرحلة بين التأثير بالمدرستين الروسية والفرنسية ، مع الحفاظ على نكهة المرأة المصرية التي ملأت حياتنا آنذاك .

\*\*\*

خلال الربع قرن الأخير عرفت القصة المصرية القصيرة عدداً من التطورات ، فقد ازدادت على مر الأيام أصالة ومعرفة بالقواعد الفنية لكتابها . ذلك أن التيارات الأدبية في الخارج ازدادت تفاعلاً مع واقعنا الأدبي من ناحية ، كما استطاع أدباؤنا أن يتعرفوا على هذا الواقع تعرفاً حميماً من ناحية أخرى . ولاحظنا في أقاصيص يوسف إدريس وصلاح حافظ وشكري عياد ويوسف الشاروني وغيرهم ، جهاداً متصلاً لبلوغ البناء الفني المتكامل ، والتجربة الإنسانية المتعددة الأبعاد . كذلك تقدمت الأقصوصة في أوروبا وأمريكا تقدماً كبيراً فلم يتبق لها من موبسان شيئاً ملحوظاً . بل إن التأثير العظيم الذي تركه تشيكوف في القصة العالمية ، أصبحت هذه القصة تتجاوزه في كثير من الأحيان . ولم تعد السيادة في هذه القصة للخاطرة الشعرية أو الشخصية ، وإنما راحت تجد سيرها نحو « الموقف » بمعناه الفني العميق . الموقف ليس هو زاوية التصوير ، ولا الدلالة الاجتماعية ، وليس هو مكان الشخصية من الأحداث . . وإنما هو نقطة التقاء الشخصية والحدث بالزاوية والدلالة . نقطة الالتقاء هذه ربما كانت شيئاً بعيداً عن الشخصية والحدث والزاوية والدلالة ، أي أنها قد تكون الإطار الفكري أو النسيج الفني الذي يتخذ لنفسه مساراً بعيداً عن الاستغراق في جزئيات الحياة اليومية . معنى ذلك أن « الموقف » في القصة القصيرة يعوزه التركيز الشديد واللجوء الدائم إلى الأبنية والأطر التي تویی بأكثر مما تتضمنه بالفعل من جزئيات محسوسة . هذا لا ينفي أن القصة العالمية القصيرة قد أفادت من عناصر الحكمة والشعر عند موبسان وتشيكوف . ولكن الإفادة هنا اتخذت أسرع الوسائل لالتقاط الجوانب الإيجابية عند هذا أو ذاك ، الإيجابية بالنسبة للعصر . فأصبحنا نقرأ قصصاً تشبه القصائد الرمزية في استخدامها اللغة استخداماً بعيداً عن المنطق المؤلف أو القيم السائدة ، ونقرأ قصصاً لا تلعب فيها المفارقة دور التضاد ، وإنما التكامل ، وهكذا . . إلخ . بالإضافة إلى أن صحافة القرن العشرين والإذاعة

وغيرها من أجهزة الإعلام الحديثة ، كان لها تأثير ما على تطور القصة القصيرة بإكسابها شيئاً من المرونة والتخلص من الزينات اللغوية والحواشى الفكرية على السواء . كما أضرت بها فى بعض الأحيان عندما كادت بعض القصص تقترب من التحقيقات الصحفية .

نجيب محفوظ توقف عن كتابة القصة القصيرة منذ عام ١٩٣٦ إلى حوالى عام ١٩٦٠ . أى طيلة الربع قرن الأخير الذى حدثت فيه كل هذه التطورات . وقد أشفق عليه الكثيرون من تجربة العودة إلى تأليف الأقصوصة . وقيل إن أقاصيصه القديمة لم تبشر قط بمولد فنان له شأن فى هذا المضمار . وعند ما بدأ نجيب ينشر قصصه فعلاً ، تورط أحد النقاد وكتب يقول إنها مجرد « امكششات » لعمل كبير ما زلنا فى انتظاره بعد « أولاد حارتنا » و « اللص والكلاب » و « النمان والحريف » . وظلّت هذه النظرة إلى إنتاج نجيب فى القصة القصيرة سائدة إلى تاريخ صدور مجموعة « دنيا الله » التى ضمت هذا الإنتاج نفسه .

وقد أحسست فور قراءتى الأولى للمجموعة أن « المأساة » هى الطابع الشامل لما ضمته من قصص ، وأن هذه القراءة الأولى تعطى قارئها « وجهه نظر » شاملة للإنسان والكون والمجتمع ، وأن السمة البارزة فى أبنية هذه المجموعة هى « الموقف » الكئيف المركز .

وأحسست دافعاً لا يقاوم لأن أعود إلى الإنتاج القديم لهذا الفنان . عدت إلى قصة « الشر المعبود » التى تحكى عن مقاطعة « أخنوم » فى مصر القديمة أن شيخاً مر بها فهاله الفساد والطغيان والجريمة ، ومن ثم راح يدعو سكان المقاطعة إلى مبادئ الحب والخير والحق . وكان لكلماته مفعول سحرى عجيب دانت له قلوب الناس واستقرت السكينة فى نفوسهم . غير أن قاضى المقاطعة والحاكم السكرى والطبيب أحسوا بامتهان لكرامتهم لانعدام حاجة الناس إليهم ، لذلك سارعوا بتقديم هذا الشيخ الغريب إلى القضاء ، فلم ير القاضى أية حثيات لإذاته فأفراج عنه . ولكن الشمس أشرقت ذات صباح فإذا الرجل الغريب قد اختفى . وشمل الحزن المقاطعة كلها بينما تنفس السادة الصعداء . وتفتق ذهن حارس الأمن عن فكرة « عبقرية » يعيدها المقاطعة إلى ما كانت عليه من فوضى ،

فأرسل في طلب راقصة فاتنة من إحدى المقاطعات الأخرى ، لها قدرة خارقة على التفرقة بين الصديق والصديق والأخ والشقيق « وحقق ذلك العبقري فكرته الخطيرة . وشاهدوا جميعاً بأعين مشرقة بنور القرح ذلك النظام يتقوض بنيانه وينهار حجراً على حجر ، وردت المعدة إلى عرشها تتحكم في الرقاب والعقول ، وعادت الحياة الشيطانية تملأ أخنوم الهادئ وتعصف بالسلام المخيم على ربوعه . واستأنفت عصبة الحكم جهادها ، ووجدت نفسها مرة أخرى تكافح وتناضل عن الخير والعدالة والسلام » . . والقصة شبيهة بالفكرة المسيحية القائلة بأن يسوع « المخلص » جاء لفداء العالم ، بدعوته إلى الحب والخير والسلام ، ولكن الصليب كان خاتمة المأساة بالرغم من تبرئة المحكمة الرومانية له . وتبلورت حيثيات الإدانة في أنه كان مثيراً للشغب <sup>١</sup> .

هذه القصة تصوير دقيق لمأساة التناقض بين الدولة والإنسان من جهة ، والتناقض بين احتياجات الإنسان وإشباعها من جهة أخرى ، والتناقض بين القيم القديمة والدعوات الجديدة من جهة ثالثة ، والتناقض بين الفرد والمجتمع من جهة رابعة . ثم هي بعد ذلك كله ، أو قبله ، تصوير دقيق لأزمة المجتمع المصري حينذاك ، الأزمة التي اضطرت الفنان لأن ترتدى شخصه وأحداثه مسوح القراعنة . ولكنها في النهاية قصة تقريرية مباشرة لا تعتمد على الإيحاء والتجسيم الفني للفكرة ، ولذلك تقرب من الأساطير الشعبية والحكايات الدينية ، أكثر من اقترابها من القصة الفنية المكتملة .

تفقدنا هذه القصة برغمنا إلى أقصوصته الجديدة « مندوب فوق العادة » . وفيها يتقدم رجل إلى موظف بإحدى المصالح الحكومية ، ويتناوله بطاقة تحمل اسمه وماهيته « لإسماعيل بك الباجورى - مستشار برئاسة مجلس الوزراء » فيضطرب الموظف الشاب لأن السيد الوزير لم يحضر بعد ولا مدير مكتبه . وراح الزائر الكبير يتفقد أرجاء المصلحة أو الوزارة فينقد هذا ويسأل ذاك ، وبين الحين والآخر يهمس بقول مأثور أو حكمة كأنما يحدث نفسه « على المرء أن ينشد الطمأنينة والصفاء » ثم يستدرك « ولكن كيف يتأتى هذا ؟ » أو « أن الحياة تجري على غير ما يجب » و « الصحة ما هي الصحة ؟ » . هي كمال التوازن والتوافق والتعاون

في الكائن ، ولكن هيات أن تتحقق إذا كانت الصحة العامة معتلة ، « وما رأى في هذا الغلاء الفاحش » ، « كلما وجدت حلاً للمشكلة عرضت مشكلة أخرى ، وكلما أزلت دماً ظهر دمل جديد ، كأن الرحلة يجب أن تشمل العالم كله » « عيبنا أننا نفكر في أنفسنا ولا شيء غير أنفسنا » ، « إن لي من القدرة ما أستطيع به أن أبلغ الصفاء ، على فقط أن أعزل العالم وهمومه ، هو صفاء حقيقى أسمع في سكونه الأبيض موسيقى النجوم ، على فقط أن أعزل العالم وهمومه ، لكنى لا أستطيع ، لا أريد ، للهموم أيضاً أنغامها التى يلتقطها القلب ، فلما صحته عامة أو لا صحة على الإطلاق ؛ هذه هى عقيدتى النهائية ، ولذلك كلفت بالمهمة » .

وفى غمرة الخيرة والقلق الذى يتتاب الموظف المائل أمام الزائر الكبير يصل مدير مكتب الوزير ليقوده إلى السيد الوزير فيقابل به بحفاوة واضطراب . ولكن ما إن تمر دقائق حتى يخرج مدير المكتب إلى تليفون خارجى يستفسر من رئاسة مجلس الوزراء عما إذا كان هناك مستشار بهذا الاسم ويأتيه الجواب بالنفى فيظن الجميع أن الرجل « محتال » أو مجرم سياسى فيقودونه إلى قسم الشرطة « ووضح الأمر فى القسم ، لم يكن الرجل إرهابياً ، ولكن كان به لطف . واستدعيت أسرته ، واتخذت الإجراءات المتبعة . وقد سمعته وهو يقول للأمور فى كبرياء غاضب :

— « الحق على ، ما كان أسهل أن أنعم براحة البال ، الحق على » .

قلت إن قصة « الشر المعبود » المنشورة بمجموعة « همس الجنون » عام ١٩٣٨ تقودنا برغمنا إلى هذه القصة الجديدة المنشورة بمجموعة « دنيا الله » عام ١٩٦٣ . ذلك أن محوراً فكرياً واحداً يجمعهما هو فساد المجتمع وحاجته إلى قيم جديدة تغير بنيانه تغييراً جذرياً . ولكن « الشر المعبود » قصة تقريرية مباشرة كما قلت ، فزائر المقاطعة الغريب يعلن صراحة أنه جاء ليهتدى به الناس ، والسلطة الحاكمة تعلن صراحة أنها لا ترضى عن هداية الناس حتى لا تفقد هيبتها ومصالحها . . . إلخ . والمؤلف يستبدل النسيج الواقعى بالأسماء الفرعونية حتى لا يلت نظر إلى مضمون قصته ، ومع هذا نظل أسيرة العظة والتقرير والهناف . أما القصة الجديدة فتتضمن أبعاداً عديدة حول نفوس المحور الواحد . لأن الفنان

أضاف إلى تصويره الفني للمأساة زوايا جديدة . لقد زأوج بين الواقع والحلم ، بين العقل والجنون ، فأدخلنا مصلحة حكومية أو وزارة من أبوابها الحقيقية ، وأدخل معنا شخصاً يشكون في قواه العقلية ، وهكذا التقى الواقع الحقيقي — لا الأسطوري — بالحلم الباطني الذي يتحرر تماماً من أغلال الوعي في شخصية المجنون . إن الفنان يستخدم هذا اللقاء أو الصراع بين الحلم والواقع ، بين العقل والجنون في هز القيم الثابتة والمطلقة وإخراجها من دائرة الاستقرار إلى حافة التغير . في « همس الجنون » كانت الحرية هي مدار الاحتكاك بين القوى العاقلة الثابتة المستقرة ، والقوى الحاملة بواقع أفضل . وفي « حنظل والعسكري » يلجأ الإنسان النعس إلى المخدر ليحلم ويحلم وتوقفه من الحلم حذاء الشرطي الثقيلة . هذا التفاعل بل الصراع بين الحلم والواقع هو الذي يجعل من « مندوب فوق العادة » موقفاً تراجمياً عظيماً . فبعد أن كانت الصورة شديدة التسطح في « الشر المعبود » تحسنا في الأقصوصة الجديدة هذه الأبعاد : الإصلاح القردى يرادف الجنون ، محاولة التحدث في التغير تجعل صاحبها من ذوي « اللطف » وعلى الصعيد الفني تتحول القصة إلى موقف تلتقي فيه شخصية إسماعيل بك الباجوري بالوزارة الفارغة من العمل بالموظف الصغير ومدير المكتب والسيد الوزير . إن الصياغة لم تدع من « الشخصية » مداراً للأحداث ، ولم تجعل من الحدث محوراً للدلالة ، وإنما جعلت من هذه العناصر جميعها موقفاً لا يزدحم بالتفاصيل ولا يستغرق في الجزئيات ولا نتوه بين شخصياته أو مفارقاته الساذجة ، وهذا هو البون الشاسع بين القصة القديمة والقصة الجديدة ، هذا هو الريع قرن الذي جعل من الأقصوصة عند الكاتب موقفاً ، ومن موضوعها قضية .

\*\*\*

وبنفس هذا المنهج يمكن لنا أن نقد المقارنة بين قصة « مفترق الطرق » التي نشرت أيضاً بمجموعة « همس الجنون » وقصة « صورة قديمة » التي نشرت بمجموعة « دنيا الله » . في « مفترق الطرق » يسمع الموظف الصغير البائس أن أحد زملاء الدراسة عين وزيراً ، فيذهب إليه راجياً أن يساعده في تخفيف مصروفات اثنين من أبنائه بالمدرسة . ويطمئنه الوزير في كبرياء وترفع أنه سيعمل « ما فيه الخير » ويعود الموظف إلى بيته ، فتقع في يده صورة من الماضي ، صورته مع زملائه الطلبة

فى إحدى المجلات . وراح يتذكر ملاحظهم وما آلت إليه أيامهم . فهذا قاض ،  
وذاك بلطجى ، والآخر كاتب بالصحة ، والرابع .. وهكذا .. إلى أن وصل إلى  
السيد الوزير وتذكر الصراع الذى كان بينهما فى كرة القدم ، وكيف كان الوزير  
تلميذاً ضعیفاً بالرغم مما تقوله الصحافة من أنه كان طالباً نابهاً .. بالضبط كما تكبل  
الهم لمن خانتهم ظروفهم فى الصغر أو الكبر « ونظر جلال أفندى عند ذاك فى  
الساعة فوجدها تدور فى الرابعة ، فعلم أن موعد الصغار آن وأقرب ، وأنهم عما  
قليل يملأون البيت حياة وقلبه نوراً ، فرمى بالحجلة بعيداً وطرد من عقله الوسواس  
ليستقبلهم أجمل استقبال ، وقال لنفسه متعزياً :

— « من الخطأ أن يفكر الإنسان فى شئون الناس ما دام هذا لا يورث إلا

الضيق ، وحسبى أن معاليه قال لى : اطمئن » .

الفنان هنا يعتمد الاحتكاك المباشر بين المجتمع والفرد ، المجتمع بقيمه  
وأخلاقه وتقاليده ، والفرد بأحلامه وآماله ومثالياته . ثم يتخذ من الوزير نمطاً  
ونموذجاً للشخصية التى تصل إلى القمة الاجتماعية بقوة القيم والأخلاقيات والتقاليد  
التي تربط المجتمع الثابت المستقر . ثم يتخذ من جلال أفندى نمطاً ونموذجاً للشخصية  
العائرة الحظ . وفى هذه الدائرة النقطية تدور الأحداث فى هدوء بالغ ، إذ المقدمات  
تسوق إلى النتائج بطريقة عفوية . ولذلك فهى دائرة مغلقة خالية من التفاعل والصراع  
المعقد الذى يكسب الشخصية تفرداً ، والحدث تميزه ، والعمل الفنى أبعاداً مختلفة  
تعمق العلاقة بينه وبين المتلقى بأكثر من زاوية . الكاتب ، هنا ، يكتفى بتصوير  
المسافة التى يخلقها الزمن بين الأفراد ، والهوة بين طبيعة العلاقات الإنسانية فى  
مرحلة ، وطبيعتها فى مرحلة أخرى ، ولكنه لم يخلق — على المستوى الفنى — همزة  
الوصل بين المرحلتين ، أى ذلك التشابك المعقد الذى يلاحظ على طول النور  
الوجدانى للشخصية والتطور الموضوعى لأحداث الزمن .

أما قصة « صورة قديمة » فتنهى بهذا التساؤل على لسان شخصية صحفية :  
ترى أى معنى « ستمنح عن هذه الصورة القديمة ؟ فقد وضعت فى ذهن هذا  
الصحنى فكرة « موضوع » لا بأس به ، هو أن يسجل تحقيقاً مع أصدقاء الصبا من  
زملاء الدراسة . تناول من أجل ذلك إحدى الصور القديمة وراح يفحصها بعناية :  
هذا هو عباس المواردى ، الثرى والنجم السياسى السابق ( أى قبل عشر سنوات ) ،



وليس شيئاً صعباً معرفة مكانه . وهذا هو الأورفل « الأول » الدائم على الفصل والمدرسة ، وربما القطر بأكمله . ولقد دخل كلية الحقوق ، وعمل بالنيابة ويمكن السؤال عنه في وزارة العدل . أه وهذا هو حامد زهران ، ٥٠٠ ج.م . مرتبه الشهري ككدير لشركة « الهرم المدرج » وهو ساقط بكالوريا ليس إلا ، ولم يكن قط من الطبقات العليا أو المتوسطة ، بل كان قاطناً بعطفة أبوخوذة ومتزوجاً من فائقة الجارة القديمة بنت عم سلامة سائق الترام منذ أيام التلمذة . وهذا هو محمد عبد السلام كاتب النيابة بالمنيا .

كان اختيار الفنان لشخصية الصحفي اختياراً هاماً فالإطار الفني لن يصاغ من وجهة نظر جلال أفندي هذه المرة وإنما من وجهة نظر تبدأ كما لو كانت شديدة الحياء ، فالصحفي عادة مجرد « مسجل » لما يرى . ومع هذا ، فالكاتب يتساءل في النهاية بعد هذا الاستعراض التسجيلي : ترى أى معنى سستمخض عنه هذه الصورة القديمة ؟ يتساءل هكذا ، بينما هو ينثر الإجابة عن الشخصيات حين يلتقط من داخلها السمة الجوهرية التي تحركها داخل هذا المجتمع . ومعنى ذلك أن التساؤل كان بمثابة اللزمة الأخيرة في البناء الموضوعي للأقصوصة ، فهذا الشكل التعبيري للبناء هو الفرق الأول والكبير بين « مفترق الطرق » و « صورة قديمة » . إنه البناء الذى عبر عنه نجيب محفوظ بقوله إنه يصطنع حيلة أو أسلوباً من التعبير لجعل رأيه ضمن الحقيقة الموضوعية وليس صوتاً مباشراً .

والصوت المباشر غالباً ما يأتي من الخارج ، أما الحقيقة الموضوعية فتأتي من صميم العالم الداخلي للعمل الفني . لذلك جاءت عزلة عباس المواردي في عزبته ، وصوفية إبراهيم الأورفل بين أوراق القضايا ، وارتفاع ساقط البكالوريا إلى مستوى ٥٠٠ ج في الشهر وزواجه من فتاة صغيرة يتحدث نصف لسانها بالفرنسية والآخر بالإنجليزية . . جاءت هذه العناصر الفكرية والفنية في آن واحد ، تمهيداً موضوعياً صارماً للحوار الذى دار بين الصحفي وكاتب النيابة صاحب الدرجة الخامسة والعشرة أطفال ، حين أخبره بقيمة الدخل الشهري لزميلهم السابق حامد زهران . هز محمد عبد السلام رأسه في حزن وقال ييقين :

— « لا يوجد عمل في بلادنا يستحق هذا القدر من المال ، وإلا غلماذا لم يصل إلى القمر ؟ »

وضحك حسين - الصحفي - قائلاً :  
 - على أى حال أنتم أحسن من الملايين ...  
 فقال محتجاً :

- الملايين ! أنا عارف هذا ، ولكن حامد زهران هو المشكلة .

كذلك لم تكن الصورة لتتم حتى يتأكد من هذه النقطة . ومضى من توه إلى عطفة الكرماني بباب الشعرية ، إلى مسكن عم سلامة القديم . وفي أول عطفة علم من كواء بلدى بأن عم سلامة توفي من سنوات وأن ابنته فابقة فاتحه دكان سجائر وحلوى أسفل البيت . واقترب من البيت منفعل الصدر وهو يحاذر أن تراه حتى وقع عليها بصره وهى جالسة وراء الطاولة لا يبلو منها سوى وجهها وعنفها . وكانت تلحن سيجارة وقد بدا وجهها أكبر من سنه بعشر سنوات على الأقل كوجه محمد عبد السلام كاتب نيابة المنيا « بدت شاردة الطرف متجهة ومستسلمة للمقادير . وتذكر كم كانت مثالا للصبر والحياة والأمل فشعر بأن أنبل ما فى صدره ينحى لها رثاء واحتراماً » .

فلذا أضفنا إلى هذه الكلمات ، ما وصف به الصحفي حامد زهران من أنه « فنى العصر » فلنأنا نكون قد وضعنا أيدينا على أسرار هذا البناء الموضوعى للأقصوبة . فالمأساة هى طابع العصر وهى ترك ظلالها على كافة الوجوه ، فتزل هذا ويتصوف ذاك ويرتفع آخر ويسقط كثيرون . والأزمة فى أعماق هذا العالم المنهار لا تبحث عن حل من خارجها ، ولا تستكين فى أحضان السكون . العزلة والتصوف والعلو والهبوط ، كلها عناصر فاعلة ومتفاعلة ، تصرع وتتصارع . كلها تصوغ الأزمة فى قالب تراجيدى حاد ، وتجعل من المأساة الاجتماعية وجهاً أصيلاً فى حضارتنا .

والمقارنة بين إنتاج الكاتب فى الماضى ، وإنتاجه الآن ، هامة ودقيقة . إن غالبية القصص القصيرة التى كتبها نجيب محفوظ فى « الرسالة » و « الرواية » وضم بعضها فى كتاب « همس الجنون » لا ترتفع عن مستوى بقية أدباء العصر ، بل ينخفض الكثير منها عن مستوى أعمال البدوى وحتى ولاشين وغيرهم من الرواد . الموضوعات الضيقة والحلول الساذجة فى مشكلات الحياة الزوجية والفقر ، والاهتمام

بتصوير الزوايا والجزئيات التي لا تتيح - من فرط استغراقها في الواقع السطحي - أن تلم في ثناياها بالدلالات الكبرى . الدلالات التي لا تخضع أحجامها الفكرية لنفس المساحات الفنية التي بنيت فوقها بل تزيد وتتسع كلما تعددت الأبعاد واتسعت الأعماق في العمل الأدبي .

المرحلة الجديدة لهذا الفنان في ميدان القصة القصيرة ، تقول إن المجتمع لم يتغير كثيراً عما كان عليه منذ ربع قرن ، وأن ثمة هوة عميقة بين الواجهة النظرية لهذا المجتمع والمستوى التطبيقي ، فما تزال هناك قطاعات إنسانية عريضة ترزح تحت أعباء الماضي ، بكافة مواضعاته السيئة . ولهذا السبب تشابهت موضوعات بعض القصص في المرحلتين . ما تزال المأساة الاجتماعية رابضة في هذا الطور المعاصر من حضارتنا الذي يتسم بالتخلف . ولكن هذه المرحلة الجديدة تقول أشياء أخرى . فلم تعد الحياة الزوجية والفقر وما إليهما هي المظاهر الوحيدة لمحنة المجتمع ، وقد ألفت البصيرة الجديدة الأنماط والنماذج البشرية التي تلخص الملايين ولا توجز نفسها .

وإنما كان نجيب محفوظ وهو يكتب « أولاد حارتنا » و« اللص والكلاب » و« السمان والحريف » يعي أن التطور الحضاري المذهل الذي طرأ على العالم المعاصر ، لا ينبغي على الأديب العربي أن يتجاهله ويظل في قوقعته الوراثية والتخلف . ولذلك كان تركيزه الشديد في مجال الرواية ، وعودته إلى كتابة القصة القصيرة ، ولأن الرواية والقصة القصيرتين في إمكانهما تجسيد فترات الانتقال والفترات الثورية التي تحتاج إلى اللقطات السريعة أكثر من الأعمال الطويلة كما يقول الكاتب نفسه .

في مجموعة « دنيا الله » سوف نلتقي بمأساة المجتمع في صور جديدة وأبعاد جديدة ، ولكننا سوف نلتقي أيضاً بمأساة المصير الإنساني الأشمل .. بل نراها وجهين مختلفين لمأساة واحدة . كذلك لن نجد مشكلات اجتماعية « لقطاع بشري معين ، أو للمجتمع كله ، لقد كانت هذه المشكلات تجعل من القصة « موضوعاً » . أما في « دنيا الله » فتتحول المشكلات الصغيرة إلى قضايا فكرية كبرى . لن نجد في هذه المجموعة الجديدة ما كنا ندعوه فيما سبق بالدلالات الجزئية ، لأن هذه الدلالات تتحول إلى « وجهة نظر » شاملة للحياة في جميع مستوياتها .

عندما نقرأ هذه القصص الجديدة : « دنيا الله ، الجامع في الدرب ، زينة ، كلمة في الليل ، حنظل والعسكري ، مندوب فوق العادة ، صورة قديمة » .. سنحس فور قراءتها أن وراء صورها وكلماتها وجدانا مطحونا أرقته أزمة المجتمع الذي يعيش فيه . لذلك فهو يتصفح الأزمة من كافة جوانبها ، حتى لا يلتقط لها صورة مسطحة وحيدة الجانب كمن ينظر بعين واحدة . وإنما هو يتأمل شخصيات في حالات مختلفة وقطاعات عديدة ليكتشف مما همهم المشتركة ، الخالقة لطابع المأساة من جهة ، وليكتشف ملامحهم الإنسانية المتفردة من جهة أخرى . عندما يصف شخصية لطفي « دنيا الله » بأنه دخل من باب الإدارة « ذهب الخاتم والساعة وديوس الكرافته » فإنه لا ينسى أن يصف اهتماماته وهو يقرأ الجريدة اليومية حين يقول « ستكون السنة نهاية العالم . صدقوني ، نهاية العالم أقرب مما تتصورون » . أما الأستاذ كامل مدير الإدارة فيدخل في يده مسيحة ، ثم يشرع في حديث تليفوني علا فيه صوته مهللا « وهل يخفى القمر ؟ » وهكذا بقية الشخصيات : أحمد والسيد مصطفى وهمام ، جميعهم يندون في الصباح إلى الإدارة يحملون في الكيان الإنسان الواحد أكثر من محور تدور حوله شخصياتهم المعقدة بفاعلية ظروفهم المريعة ، حتى عم إبراهيم القراش ما إن يغيب عن وجوههم ساعة بعد أن تسلم مرتباتهم من الخزينة ولم يصل بعد ، يتهم أحدهم بقوله « لعله ذهب يتسوق ! » فيجيب آخر « لا تستبعد ذلك ، إنه يأتي كل يوم بمجديد » . وعم إبراهيم بالذات شخصية متداولة في أغلب قصص هذه المجموعة . فهو « زعللاوى » الذى يظهر ويختفى بلا موعد أو مناسبة ، ويشقى المرضى الميتوس منهم ، وهو إسماعيل بك الباجورى في قصة « مندوب فوق العادة » ، ولكن عم إبراهيم في « دنيا الله » يلعب دوراً مختلفاً من حيث المظهر ، فبالرغم من أنه « كان طيباً » وإن يكن به شذوذ محتمل كأن يشرد أحياناً حتى وهو يجذلك أو يتدخل فيها لا يعنيه أو يتطوع بذكر ملاحظات عادة في السياسة دون مناسبة » بالرغم من ذلك ، فقد حمل مرتبات الموظفين على كتف وحقيقته الصغيرة على الكتف الآخر ، وهرب إلى « أبى قير » ليقضى أياماً سعيدة . هذه الأزمة أتاحت للفنان أن يستأنف إضافة أبعاد جديدة إلى شخصياته ، فالمدير الذى يمسك المسيحة ويتحدث إلى عشيقته بالتليفون ، لا أمل له - بعد ضياع مرتب هذا الشهر - إلا في البوكر أو الكونكان . أما مصطفى الذى تخفى ضحكاته المتوترة همومه اليومية

فإنه يعرف طريقه جيداً إلى محل رهونات بياب الشعرية . ولطفي عليه أن يتدع حيلة ليأخذ منها مصروفه الشهري بالإضافة إلى أنها تتكفل بنفقات البيت . الجندي يقول لوالده « تقبلنى هذا الشهر وكأننى ما زلت طالباً » . همام سيطالب زوجته بأن تأخذ نصيبها فى الجمعية التى تخصصها دائماً للكساء . سمير « لولا الرشوة » لكان فى مأزق .

وهكذا تكتمل فى وجداننا هذه الشخصيات القريفة والرازمة فى آن . بقيت شخصية عم إبراهيم ، فتزداد تعرفاً عليه حين يعود أحمد إلى منزله مولولاً بأنه « لا مرتب لنا هذا الشهر » فتقول له زوجته بدهشة :

« — لم ؟ . كفى الله الشر ؟ ! . عم إبراهيم جاء بمرتبك فى أول النهار ! » لقد كان الرجل رجلاً بأتمس الموظفين ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى عثر البوليس على قطعة حشيش صغيرة فى أحد جيوب جلبابه التى تركها فى بيته مع زوجته العجوز العوراء ، وذكريات فثاه الذى مات فى العاشرة تحت الترام ، وفثاه الآخر الذى يعمل بالسويس وقد انقطعت عنهم أخباره ، ولبنته التى تزوجت بأقصى الصعيد ولم يعد يراها . والكاتب يتتبع الفرصة لوجهات نظر مختلفة فى بناء هذه الشخصية ، وإن كانت هذه النظرات المتعددة تلتقى بعنف فى نقطة التقاء واحدة ، هى أن إبراهيم تعلق فى الأشهر الأخيرة بفتاة من بائعات اليانصيب ، فى السابعة عشر ذات خصللات ذهبية وعينين زرقاوين ، كانت فى الأصل جامعة أعقاب ، ثم عرفت طريقها إلى العلاقات الخاصة مع بعض رواد قهوة فؤاد من ذوى النفوس الحلوة المتواضعة .

وال مؤلف فى هذه المرحلة من مراحل تطوره ، يستهويه الانتقال السريع من شخصية إلى أخرى ومن موقف إلى آخر ، وفى الشخصية الواحدة أو الموقف الواحد . ينتقل بنا من زاوية إلى أخرى ومن حدث إلى آخر . لقد حل عنده هذا الأسلوب القلاشى فى التكنيك بديلاً عن أسلوب المفاجأة والحبكة . هذا الأسلوب يتحول بسرعة من الحلم إلى الواقع ، ومن الواقع إلى الحلم ، أو يجعل منهما وجهين مختلفين لظاهرة الحياة ؛ ولهذا تكثر الأحلام فى هذه المجموعة : حفظل يحلم بالخلاص من أحلام المخدر ، زينة تحلم بواقع أجمل من الواقع الراهن ، والجميع يحلمون بها فى جنة عدن ، وعم إبراهيم هو الشخصية الوحيدة التى تحقق أحلامها وفق

هواها، وما هو يجلس على الشاطئ في «أبو قير» بجانب ياسمين «وبدا حليق اللحن مستور الصلصلة تحت طاقيّة بيضاء كالخليب، وعكست بشرته رواء»، «والحب يرقرقر راقصاً حول الجلسة الجميلة. وتجلت في عيني عم إبراهيم نظرة تشوق ودهشة كأنه يستقبل العالم لأول مرة في طفولة بريئة»، «بدا أنه انطلق من أغلال الموموم وأنه يخلق في حلم». بهذه اللامسات السريعة يكون الفنان قد فرغ من تحديد السمات المميزة لشخصية هذا الفرد. وبقيت أمامه السمات الرامزة إلى ما هو أكبر. والعقبة التي تحول دائماً دون حيوية الشخصيات الرمزية، هي أنها تتجمد في إطار النمطية أو النموذج. غير أن نجيب محفوظ يزيل هذه العقبة بأنه يتعد بالشخصية من هذه الدائرة الضيقة إلى ما هو أكثر رحابة وعمقاً، مهما بدت الشخصية «شاذة» في تكوينها. والشخصية الشاذة ليست تقيضاً للنمط أو للنموذج، كما أنها ليست امتداداً مفرطاً للشخصية الموعلة في الفرد. وإنما هي الشخصية التي تتبلور في تكوينها الدلالات الجزئية حتى تتحول المشكلة الاجتماعية من كونها «موضوعاً قصصياً» إلى «قضية فكرية». إن تعبير الشخصية عن أحد جوانب القضية التي يعالجها الفنان لا تقرب بها من التعميم ولا التجريد، لأنها تكتسب رمزيّتها من جزئيات الواقع الحي في وجداننا، لا من أبنية نظرية تعشش في ذهن الكاتب فحسب. وهكذا تتحول القضية الفكرية إلى بناء فني لا إلى هيكل عظمي مركب من مجموعة معادلات.

على ضوء هذا الفهم لن ندهش كثيراً عندما نعرف أن عم إبراهيم «كان مصمماً على السعادة، السعادة التي يدرك أكثر من غيره كم هي زائلة، لم يكن يطمع في أكثر من الاحتفاظ بما نال من سعادة إلى حين، وألا يقع القبض عليه قبل أن تنهار دعائم سعادته انهيارها الطبيعي بإتفاق آخر ملهم مما يملك»، «أراد لها أن تسعد كما يسعد وكان من قبل يسير مطرق الرأس لا يرى من الدنيا إلا التراب والطين، أو لا يرى إلا شواغله وهمومه. أما هنا فرأى ما لم يكن رآه. رأى الفجر في طلعه الساحرة والغروب في عجائب ألوانه التي تنساب عن الشفق. ورأى النجوم الساهرة والقمر الساطع والآفاق اللامتناهية. رأى ذلك كله بقوة الحب الخالقة حتى عجب كيف يوجد بعد ذلك التكد».

ليست هذه الكلمات سوى « رؤيا » لواحد من الأنبياء فإذا تذكرنا أن عم إبراهيم لم يكن طبيعياً في تصرفاته وآرائه وأخيراً في سرقة مرتبات الموظفين وتركه مرتب الموظف البائس أحمد في منزله قبل الحرب ، لن نستقبل هذا التذكر كما كان لاصفاً في أذهاننا لأول وهلة ، لأننا لن نستطيع أن نقبل هذه المجموعة من التصرفات والسلوك والآراء على أنها شيء عادي بالنسبة لرجل مجنون ، أو به « لطف » .

لن نستطيع ذلك ، لأن الفنان في تعريفه لهذا الإنسان من الداخل ، يكشف عن ذلك الجانب الرائع في الشخصية ، جانب « النبوة » الذي صادفنا في شخصية إسماعيل الباجورى « المندوب فوق العادة » ، كما صادفنا على نحو آخر مختلف في شخصية « زعلابوى » .

هذه النبوة تجعل عم إبراهيم يحب باسمية مع أنها حاولت سرقة في ليلة مهلت لها بيلهاك قواه ، إنه يريد لها أن تسعد ، ويحبها « ويشكر لها ما وهبته من سعادة وفتحت فيه من روح الشباب . فليساعد الله وليسعدنا الله » . ليس هذا فحسب ، بل إنه سمع « صوتاً حنوناً في أعماقه يقول له أوهبها التقود وشرحها فقال له لم تزل لى أيام . فقال له أوهبها التقود وشرحها » . وبالرغم من أنه يخاطب ذلك الصوت الرابض في أعماقه : لم تزل لى أيام ، إلا أنه يعود قائلاً : لا مطمع لى فى أكثر مما نلت . وكأنى بالمسيح يخاطب الأب ، إن شئت ترفع عنى هذه الكأس ، ثم يستدرك قائلاً : ولكن ، فلتكن إرادتك أنت لا إرادتى أنا .

هذه النبوة هى الرؤية الفنية للعالم كما براها الكاتب . فقد انتقل عم إبراهيم إلى الإسكندرية ليقيم على وجهه دون مبالاة « كان يعانى حزناً جليلاً ويأساً رائعاً » .

هكذا يمدد المؤلف للصلاة الخاشعة التى يناجى بها عم إبراهيم ربه : « لا يمكن أن يرضيك ما حصل لى . وأبناى أين هم ؟ أيرضيك هذا ؟ . والعالم يطاردنى لا لشيء إلا أنبى أحك ، فهل يرضيك هذا ؟ وأشعر وأنا بين الملايين بوحدة قاتلة . أيرضيك هذا ؟ » .

هذه الصلاة تجسد في كلمات ( وجهة نظر ) في مأساة الإنسان والمجتمع . وقد بدأت الصلاة منذ أدرك عم إبراهيم أن السعادة زائلة ، وأنه يحلم فقط بنصيبه منها . وأن التخطيط المتفصل لأنصبه الإنسان من السعادة هي التي حرمت موظفي الإدارة من أن يكونوا سعداء . ومن هنا تكون كلمات عم إبراهيم همزة الوصل بين النبي والله ، وليست كلمات لص يرر جريمته بقوله « يا ساتر » إنهم يقبضون عليه ويسألونه « ماذا دفعتك إلى تلك الفعلة وأنت في هذا العمر ؟ » فيبتسم رافعاً إصبعه إلى فوق وهو يغمغم : « الله » ، ويعلق المؤلف « ندت عنه كالنهيبة » . الله هنا ليس مشجياً يعلق عليه أحد اللصوص خطاباً ، بل هو مرآة الرؤية الاجتماعية للفنان . هو نقطة الالتقاء التي تتجمع عندها مأساة ذلك القطاع البشري المتعسر ، ومأساة رسول السعادة والحب والأمل حين تنتهي دعوته على الصليب الخالد . الصليب الذي أسهمت في صنعه أيد كثيرة تفوح منها رائحة الجريمة . وهكذا يتعاطف القارئ مع عم إبراهيم « اللص » في شريعتنا ، وينغم على قوى مجهولة لاتغيب عن إرادتنا ووعينا . ويتصب هذا الصليب « موقفاً » للكاتب بناءً في صبر عجيب من جزئيات حياتنا اليومية المتصارعة مع بعضها البعض ، ورمزية الشخصيات البعيدة عن النمطية أو الإيغال في التفرد والشذوذ .

لقد أدخلنا عم إبراهيم دنيا الله المليئة بالأعاجيب ، فكان بصيرتنا التي كشفت لنا هول المأساة الضارية التي تحيل بعض البشر إلى دمي خاوية من الإنسانية ، والبعض الآخر يحمل في كيانه شخصية مزدوجة ، والجميع يبحثون عن قسط — ولو ضئيل — من سعادة زائلة ، والنفود يعيش في وحدة قاتلة وسط الملايين . وهكذا تنسع بصيرتنا باتساع « رؤيا » الفنان وتعدد أبعادها . قصة « الجامع في اللرب » عنصر جديد من عناصر الرؤية المأساوية التي أهدانا الفنان بدايتها في « دنيا الله » . إنه ما يزال يحول بنا في أنحاء هذه الدنيا الغريبة ، غرابها ليست جديدة على حياتنا أو وجداننا ، ولكنها كانت نائمة تحت أثقال مريرة في أعماق اللاوعي . وجاء الكاتب فأيقظ وجداننا بما يشبه « الصلصة » ! وتتوالى صدمات نجيب محفوظ لنا في « دنيا الله » حتى نجرب أرجاءها بأعين مفتوحة على آخرها ، وحتى لا نتوه بين جنباتها إذا عرفنا أنها دنيانا الأبدية ، وحتى لا نظل مأساتنا الأبدية .



و « الجامع في الدرب » زاوية جديدة من المأساة الاجتماعية في دنيا الله . في القصة الأولى كان العصر نبياً يرى بمعنى الكاتب ، ويتكلم بلسان البشر . في هذه القصة يصبح إمام الجامع ذليلاً للطغاة ، والمومس وياع العصور يحملان قلباً تلهب دماؤه بالوطنية والحب .

ويسلك الفنان في صياغة قصته هذه ، نفس المنهج التعبيري الذي سلكه في بناء القصة السابقة . فيعنى بتجسيد شخصية رئيسية هي الشيخ عبد ربه إمام الجامع القائم بحجى البغاء . صياغة الشخصية هنا كما كانت هناك ، ليست هادفة لأن تكون دراسة تشريحية للنفس البشرية . وإنما هي رمز مفتوح لكافة الدلالات التي تستجيب لها وتستقبلها من بقية الشخصيات والأحداث . يستقبل الشيخ عبد ربه أولاً موقف السيد مراقب عام الشؤون الدينية من خطبة الجمعة التي ينبغى أن تخصص لحماية سليل الأسرة العلية من مثيرى الشغب . ثانياً ، موقف الصدور الكثيرة التي انقبضت في أعماق زملائه دون أن يزایل البشر وجوه أصحابها ، أو الوجوه التي أشرفت لتندارى توعلك القلوب . ثالثاً ، موقفه من ضميره الذي يأبى ما يمجته الناس . رابعاً ، موقفه من المبدأ الإسلامى الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر ، والمبدأ الآخر الذي يدعو إلى طاعة الله ورسوله وأولى الأمر .

هذه هي الأزمة التي اندلعت فجأة في صدر الشيخ عبد ربه ، الرجل الذي يأمل خيراً على يدى السلطة ، نحو مرتبه الضعيف وظروفه المريعة . وهي أزمة تختلف في مظهرها عن أزمة البرجى شلضم والراقصة نبوية والعاشق حسان ، كما تختلف عن أزمة المومس التي جلست في بيت مجاور على حافة الفراش نصف عارية مع رجل لا تعرفه . إن الشيخ عبد ربه يحل أزمة بإلقاء الخطبة ، ويحلها شلضم بالقتل ، كل ما حدث أن بعض المصلين ثاروا على الشيخ ، والبعض الآخر كان أكثر شجاعة وترك الصلاة ، والقلة هي التي نافحت عن وطنيتها حتى قادها المخبرون من الجامع إلى السجن . ولخص الفنان موقفه بأن نقل العلمة إلى البيت المجاور حيث كان الرجل الغريب مع المومس « وجالت عيناه في الحجرة حتى استقرت على صورة لسعد زغلول قد بهتت من القدم ، فتساءل وهو يشير إليها :

— هل تعرفين هذا ؟

— ومن لا يعرفه ؟

فأفرغ بقية الزجاج في جوفه وقال بلسان ثقيل :

سمارة وطنية وشيخ منافق !

فقالت متنهدة :

— يا بجنه ! بكلمتين يربح الذهب ، ونحن لا نستحق قرشاً إلا بعرق  
جسمنا كله . .

فقال ممعناً في السخرية :

— ثمة رجال محترمون لا يختلفون عنك في شيء ، ولكن من يجد الشجاعة  
ليقول ذلك ؟

— وقا تل نبوة معروف للجميع ولكن من يجد الشجاعة ليشهد بذلك ؟ .

لن نجد هنا حاملاً للرأى ، وإنما موقفنا يكتمل قليلاً قليلاً بمجزئيات أخرى .  
فقد بات الشيخ عبد ربه عظيم الأمل في أن تنظر الوزارة إلى تحسين حالته بعين  
الاهتمام « غير أنه عند ما حان وقت درس العصر لم يجد مستمعاً على الإطلاق » .  
إذ هو نادى عم حسنين مستمعه الوحيد ، ولكن الرجل « أبعد رأسه في تصميم  
وبحركة نبد حاسمة » .

وأخيراً تتجمع الأزمان كلها في بوتقة أزمة واحدة ، أزمة كبيرة باللغة العنف ،  
فقد توالى الغارات الجوية على القاهرة ، وتساقطت القنابل ، وهرع أهل الحى إلى  
الجامع يحتشون به ، وروع الشيخ عبد ربه بهذا الجمع من « الأشرار » يضمهم  
بيت الله فرق من الباب وهو يقول مرتعداً « لم يجمعهم الله في مكان واحد إلا لأمر » .  
وكان قولاً صادقاً غاية الصدق ، أنطق به الفنان هذه الشخصية بالذات حتى  
تسطع الدلالة الكبرى حين تتوقف الغارات وتكف القنابل عن الاهتمام ، ويتضح  
مع خيوط الفجر أن الأشرار كانت النجاة نهايتهم ، أما الشيخ عبد ربه فلم يعثر على  
جثته إلا عند الشروق !

هكذا يقول الفنان كلمته من خلال النسيج المتشابك لدرجة متناهية التعقيد .  
فالشخصية الرئيسية تسلم الحيط منذ البداية إلى النهاية . والحيط يتضمن هذه العقد :  
إدارة السلطة ، مستقبل الأئمة ، ضمايرهم ، موقف الشعب ، ضمير الإمام شخصياً ،

عم حسين بياع العصير ، مبادئ الدين والشرع . ( هذا هو البناء التعبيري للجامع )  
ثم يستأنف الخيط عقده التالية : شلضم الحاقده على غرام نبوة بحسان ، موقف  
الرجل الغريب من المومس ، وموقف المومس من قاتل نبوة ، وموقفهما معاً  
من المجتمع . ( وهذا هو البناء التعبيري لحي الفساد ) . وأن يكون الجامع في الدرب  
فإن هذا يعنى مجموع التفاعلات والصراعات بين هذه العناصر جميعها ، التى تلتقى أخيراً في  
بيت الله ، نفس المكان الذى سبق أن اختاره عم إبراهيم لتقديم صلاته قبيل القبض  
عليه . لقد استجيت الصلاة ، وتم الخلاص ، فوق الصليب مرة أخرى . فوت الشيوخ  
عبد ربه ليس تشفياً من الكاتب إزاء ففاق هذا الرجل ، وإنما هو يموت على  
نفس الصليب الذى أسهمت في صنعه أيد كثيرة . ومعنى ذلك أنه ليس مجرمًا ،  
وليس مسيحاً ، وإنما هو التجسيد الفنى لموقف الكاتب الذى تكتمل به صورة  
المأساة في مجتمعا .

ترداد الصورة عمقاً في قصة « قاتل » حيث يخرج بيوى من السجن فلا يجد  
قوت يومه ، فيستغل ضعفه أحد تجار الدم ويستأجره لقتل أحد خصومه مقابل  
خمسين جنيهاً . ويصوغ لنا الفنان شخصية القاتل هكذا :

● « أعلن في القهوة أنه سيهاجر من الحسينية سعياً وراء الرزق فقال له كل من  
سمعه مع ألف سلامة في أصوات عالية وشت بارتياحهم للتخلص منه ، فذهب وهو  
يقول لنفسه : لذلك فأنتم تستحقون القتل » .

● « وقصد حمام السوق ، دخله هباباً وخرج منه إنساناً . وابتاع جلباباً ولاسة  
وثياباً داخلية ومركوباً لأنه لم يجد حذاء جاهزاً يتسع لقدميه الغليظتين . وجلس في  
محل سيدهم الحافى يأكل بنهم حتى أذهل النادل . وطاب كل شيء فقال لنفسه ليت  
ذلك يندوم بلا قتل » .

● « وتساءل : أليس من حقه أن يعرف لماذا استحق هذا الرجل أن يقتله ؟ » .

● « وفي المساء سكر ، وفي سيرك الحلاوى سهر ، وعند عيشة الفنجرية بات  
ليلته ، وقال لنفسه مرة أخرى ليت الحياة تمضى هكذا بلا قتل ، وأن يتزوج من  
جديد ويغلف البنات والبنيين ، ويواصل الاتجار والربح ويأخذ حنره فلا يرى  
لخبر وجهاً » .

• والمسألة في حقيقتها العارية أنه سيقتل رجلاً لا يعرفه ولم تتصل بينه وبينه الأسباب على أى وجه كان لحساب أناس يمتهم لحد المرض .

لن تفارقنا هذه الكلمات ، والقاتل ينشب سكينه في أحشاء الرجل ، كما لن تفارقنا صورته وهو يندفع هارباً ، ينتفض ، ناسياً السكين في صدر الرجل ، ملوث العنق والجلباب - وهو لا يدري - بالدم . . . بل مستندنا شداً إلى صبور سعيد مهران في « اللص والكلاب » وعم إبراهيم في دنيا الله ، وغيرهما من أنبياء نجيب محفوظ الذين يرتدون ثياب اللصوص والقتلة ، والمؤسسات ليستعد البناء القصصى تماماً عن إطار العظة والحدوثة والحكاية من جهة ، وليرز موقف الكاتب واضحاً من المأساة الاجتماعية في بلادنا ، ودلائها على موقفنا الحضارى الراهن من قيم التغيير الجذرى للمجتمع .

المجتمع القائم على أحلام محمد بدران في قصة « زينة » ، أحلامه التى تتوقف بمجرد أن تقبض يده على المظروف النقدى من يدى مدير شركة العقار الحديد الذى يطيل العمر تحت شعار « الإنسان يعيش على الأوهام ويسعد بها » ، وأحلام زينب التى يشعل حرارتها المدير المعجوز « الآن لن يفصل بينها وبين من تحب شىء . حتى لو علم بحقيقة ما تمضى إليه ، إذ من حسن الحظ أن الطيور على أشكالها تقع » . وأحلام الأستاذ وديع مؤلف القصة التى يطالب دائماً بتغييرها « ولكن قصة القصص ، قصة جميع القصص واحدة . . . هى جميلة ولكن يجب أن يؤلفها من جديد » حتى تساءل عما إذا كان يمكن أن يجد عملاً غير التأليف .

الحلم هو عماد أقصوصة « زينة » بل هو المحور « الفنى » الذى تدور من حوله معظم أقاصيص « دنيا الله » ، فالواقع - كما يقول المأمور في قصة « حنظل والعسكري » - نوع من الحلم ، والحلم نوع من الواقع . لذلك تدور عذسة نجيب محفوظ داخل الشخصيات أكثر من خارجها ، وفى باطن المجتمع ، أكثر من جدرانه . لأنه يعي أن المأساة الحقيقية كامنة فى الأحلام المضغوطة داخلنا . إن هذه الأحلام - عند نجيب محفوظ - لا ترسم مدينة فاضلة فى الخيال ، وإنما هى تحكى فى صبر وأناة إمكانية هذه الحياة فى الواقع . الواقع الذى أضحي لبشاعته كابوساً يصفه الإنسان بأنه مجرد حلم مزعج .

وكما أن أحلام هذه الشخصيات تسبح عالمنا بأسوار مدينة فاضلة ، فإن خالقها أيضاً لا « يعلم » ، وبيت الله عنده ، أو دنيا الله ، ليست جنة عدن أو الفردوس المفقود . إنها أبنية تعبيرية تحمل « وجهة نظر » تختلف كثيراً عن الدلالات الجزئية التي كنا نستقرئها من أقاصيصه في المرحلة الأولى ، حيث كان « يعالج » المشكلات الاجتماعية على ضوء الثقافة البرجوازية في عصره ، وفي حلول المستوى الفني لذلك العصر . أما الآن فهو يستقطب أزمة عم إبراهيم والشيخ عبد ربه ويؤى من خلال الملامح الخاصة المتفردة بكل منهم ، ومن خلال السمات الرامزة في كيانه طاقهم التعبيرية . ومن ثم تسهم كل قصة بأحد عناصر المأساة ، وبإحدى جزئيات القضية التي يؤى بها الفنان إلى وجهة نظر شاملة ، تتخذ شكل « الرؤيا » التي نسجت من الفن والفكر معاً .

\*\*\*

المأساة الاجتماعية ليست بمعزل عن مأساة المصير الإنساني الكبرى ، فالمجتمع أحد عناصر الوجود . والمأساة الوجودية إذن تنعكس بصورة أو بأخرى على البناء الاجتماعي للأفراد والجماعات .  
نجيب محفوظ لا يتحسس معالم المأساة في البناء الاجتماعي على الخريطة الطبقة ، وإنما هو يتلمس هذه المعالم من خلال المأساة المصيرية الشاملة . وهذا يفسر لنا المنهج التعبيري عند هذا الكاتب ، فهو يصوغ المأساة الاجتماعية عبر صياغته لمأساة الوجود . ولذلك يخضع معنى المأساة في أقاصيص نجيب محفوظ الأخيرة للمستوى الإنساني المطلق دون المستوى الطبقي الذي عرفناه في أعماله الروائية الأولى لا لأنه يجمل التصنيف الطبقي للمجتمع ، وإنما لكونه يعم طابع المأساة على كافة الطبقات والثقافات الاجتماعية ، المطحونة منها والمرفهة . لأنه يرى في الرفاهية نفسها في ظل المجتمع الطبقي أحد أشكال المأساة .

معنى المأساة الاجتماعية في دنيا الله هو ظل لمعنى المأساة الأكثر شمولاً ، فهي نابعة من منهج الانطلاق اللاهائي ، الذي لا يتوقف عند أسوار مادية الكون ، والتطور التاريخي للمجتمعات ، وجدلية الصراع البشري ( وهي الأسوار التي حاصر فيها المؤلف المأساة الإنسانية بروايته « أولاد حارتنا » ) . إنه يتجاوز هذه الأسوار إلى التطلع الميتافيزيقي لمأساة اللامعقول التي نعيش في أتونها دون أن ندري في غمرة ذهولنا تحت ضمخ المأساة الاجتماعية .

هذا الوجود الذى نجىء إليه ونفادره دون أن نعرف لماذا ، هذا الوجود الذى نحيا ونستمتع بجماله وأحزانه على السواء ، تنهى حياتنا بين جيباته نهاية جادة صامة هى الموت . هذا الوجود المأساوى بشقيه : اللامعقولة فى تفسيره وتبريره ، والموت الذى يهوى على أعناقنا فى الخاتمة ، عاجله نجيب محفوظ فى « أولاد حارتنا » بأن صور محاولات الإنسان الدائمة المستمرة لحل مأساته الاجتماعية ، ولغز الوجود والمصير ، وانتهى إلى أن العلم والعقل فى إطار المنهج المادى للمعرفة سوف يحل مأساة المجتمع أولاً ، ويتفزع بعدئذ لحل مأساة الوجود : الكشف عن سر الوجود ، والانتصار على الموت .

فى « أولاد حارتنا » كان التصور الفنى لمأساة المجتمع مستمدًا من الخريطة الطبقيّة ، فكانت صراعاً تاريخياً مستمرًا بين المستغلين والمستغلين . كما كان هذا التصور لمأساة الوجود مستمدًا من إيمان عميق بالعلم وبأنه سوف يستطيع أن يحل اللغز الأبدى ، وتبدأ الإنسانية حياتها الرائعة السعيدة المليئة بالأعاجيب . ولذلك انتهت « أولاد حارتنا » بتفاؤل شديد وأمل عظيم فى مستقبل الإنسانية . وكانت ومضة الأمل هذه ، شمعاً مضئ وسط الظلام الكبير الذى أحاط بالبشرية فى تلك الآونة بالغبار الذرى .

أما فى « دنيا الله » فالموقف يختلف اختلافاً عميقاً . إن مأساة المجتمع هى هى ، ولكن لم يعد للإحساس الطبقي ، السيادة المطلقة . لم تعد الدراما صراعاً بين مستغلين ومستغلين فحسب . لقد أصبح المجتمع البشرى بكامله يعانى مأساة واحدة بجرمائه من الاحتياجات الأساسية فى الحبز والجنس والمعرفة ، وفى إطار من قدس أقدس الإنسان : الحرية .

ولم تتخذ الحرية مدلولاً طبقيّاً فى « دنيا الله » لأن المأساة الوجودية الكبرى لم تفارق الفنان لحظة ، وهو يتخير شخصه من البؤساء والأثرياء ، المعتلين والأصحاء ، على حد سواء . بل إن هذه الشخصيات اتخذت لنفسها صفة الأنبياء . وتحولت الأقصوصة إلى « موقف » يشع « رؤيا » إلى العالم . وكانت رؤيا مأساوية بالغة الكثافة والنف ، وأكاد أقول اليأس . بل إن النغمة اليائسة هى التى ألغت حاجة الفنان إلى الوجدان الطبقي بمأساة المجتمع ، وإنما اكتفى بتجسيدها

جزءاً لا يفصل عن مأساة الوجود . وكأنه يترجم قول الشاعر : حياتنا قصيرة  
ويا ليتها تعاش .

هذا ، إذن ، المستوى الإنساني المطلق لمأساة البشر الاجتماعية : إن هذه  
المرحلة القصيرة بين الحياة والموت تستهلكها الدموع غالباً في المرض والجوع والجهل ،  
في الشقاء من أجل الخبز والجنس والمعرفة . أما إطار هذه المرحلة القصيرة ، أى  
بدايتها ونهايتها ، الحياة والموت ، أقول أما هذا الإطار فهو مضمون المأساة الأكثر  
شمولاً ، بمأساة العجز البشرى عن إدراك سر وجودهم حتى أصبح شيئاً عابثاً غير  
مبرر — وهذه مأساة البداية — ثم العجز البشرى عن مقاومة الغول الرهيب الذى  
يحتاج أعمارنا فى أى وقت يشاء : الموت ، وهذه مأساة النهاية . وهما وجهان متمايزان  
لمأساة واحدة ، لا معقولة الوجود والمصير .

هذه المأساة الكبرى تتفاعل مع مأساة المجتمع فى « دنيا الله » تفاعلاً يؤدي إلى  
اليأس من هذا الكون ككل ، ولا يؤدي إلى الاستسلام لضراوة المأساة الاجتماعية  
كجزء ، بل ربما إلى القول بأن محور المأساة الجزئية قد يخفف من غلواء المأساة  
الأصلية . أقول « ربما » ، لأن التفاعل المعقد بين المأساتين فى « دنيا الله » لا يفسح  
مجالاً كبيراً أمام هذا الأمل . وإنما يجعل منهما أيضاً وجهين مختلفين لمأساة واحدة ،  
هى التراجيديا الإنسانية ، أو الكونية الخالدة .

ذلك أن مأساة الوجود فى شقيها اللامعقول والمصير ، على ضوء المنهج  
الفكرى الجديد لنجيب محفوظ ، لا تؤدي إلى التناؤل مطلقاً ، بعد إشاراته  
العديدة إلى أن العلم والعقل البشرى عاجزان بطبيعتهما عن إدراك هذا « السر »  
لأنه يخرج تماماً عن منطقة نفوذ العلم ، ويخرج نهائياً عن دائرة المنهج المادى  
فى المعرفة .

وفى « دنيا الله » إشارات أخرى إلى أن الحلدس يحاول عبثاً اختراق منطقة الجاذبية  
إلى هذا « اللغز » ، ولكن هذا المطلق البعيد المتألم يظل قائماً فى شموخ أسطورى ،  
ساخراً من محاولات البشر .

وهى نظرة جديدة بلا شك من جانب نجيب محفوظ إلى العالم ، انعكست  
بشكل حاد على جزئيات بنائه التراجيدى لدنيا الله . فى قصتي « ضد مجهول »

و « حادثة » يعالج مشكلة المصير ، أو الوجه الآخر للأساءة اللامعقول فقد حارضايط الباحث فى القصة الأولى حيرة شديدة أتمام الحبلى المجهول الذى يلف على أعناق ضحاياها دون أن يترك القاعل أنرا . وقال لنفسه وهو يزدرى هزيمته المرة « مجهول ! . . هذا هو حقاً المجهول . . » لقد تكرر الحادث مراراً ، وفى كل مرة كانوا يجلون الضحية - مهما بلغ مستواها الاجتماعى وعمرها - وقد جحظت عيناها تحت هول الحبلى الرهيب الذى فزعت لجرائمه العباسية كلها . وهكذا وجد الضابط نفسه « أمام المجهول بصمته وغموضه وغرابته وقسوته وسخريته واستحالته » وأحس بأن مؤامرة غريبة تحاك حوله تزلزل بحبكها « كافة القيم فى حياته » إلى أن راح ضحية الحبلى الجهنمى ضابط كبير بالجيش ، وقام نفر كبير من رجال الباحث بالتحقيق . وأدار الفنان بينهم هذا الحوار :

« - وما الباعث على القتل ؟

- بواعث القتل متعددة تعدد البواعث على الحياة .

- هل يمكن أن يقتل أحد بلا سبب ؟

- إذا كان مجنوناً فإنه يقتل بلا سبب ، أو بلا سبب مما تقتنع به .

- ما العلاقة بين المدرس واللواء ( الضحيتان المعروفتان ) .

- كلاهما قابل للموت . »

هكذا ينثر الفنان كلماته وأحداثه وشخصياته بغير أن تشذ كلمة أو حدث أو شخصية عن مستوى ( الموقف ) القصصى ، فلسنا نراه يصوغ مشكلة الموت مثلاً فى نماذج من المثقفين ، وأحداث رمزية وكلمات غريبة . وإنما ترتفع الكلمات والأحداث والشخصيات إلى مستوى الرمز عند ما تتحول الأقصوصة نفسها إلى موقف نتسلم بواسطته أول الخيط فى نسج العمل الفنى . كان الخيط فى قصة « ضد مجهول » أن جميع الجرائم ارتكبت بطريقة واحدة ، دون أن يكون ثمة مجرم أحكم جرائمه أكثر من ذلك ، أن الكاتب أخرج ضحايا الحبلى الرهيب من منازلهم وجعلهم يسرون على أقدامهم ويركبون الترام ويجلسون على المكاتب ، ويلف الحبلى - بالرغم من ذلك - حول أعناقهم ويسقطون مرة واحدة ، كأنهم أصيبوا فجأة بالسكتة القلبية ، لولا نقطة الدم اللزجة حول الأنف والقم وجحوظ العينين وآثار



الحبل المجهول . ويأتى الجواب طبيعياً للغاية إذا تساءل الضابط : من يكون هذا القاتل الغريب ؟ فيقول بنفسه « لا هو لص ولا هو منتقم ولا هو مجنون » وتكون النتيجة أننا نصدق الكاتب إذا همس لنا « أنه يقف أمام لغز قوى قهار لا نجاة من عبثه » فتمسك بأول الخيط ، لنقرأ الأقصوصة مرة أخرى ، وتوقف قليلا عند ما تعافى زوجة الضابط متاعب الحمل ، بداية الحياة ، وتأمل كثيراً مشهد الضابط صريعاً بجانب مكتبه ، صريعاً للمجهول ، للمصير ، للنهاية . ولن ننسى بين البداية والنهاية ، بين اللامعقول وغير المبرر ، وبين العبث المصيرى ، أن الضابط أو الإنسان — حاول أن يبرر اللامعقول ، وأن يحيل العبث إلى معنى وهدف ، وأن يمد في المصير إلى مالا نهاية فيكون الموت مجرد محطة انتقال « ظل ساهراً يفكر ونازعته رغبة في الحرب إلى عالم شعره الصوفى ، حيث الهدوء والحقيقة الأبدية ، حيث تلذّب الأضواء في وحدة الوجود العليا ، حيث العزاء عن متاعب الحياة وفشلها وعجزها . . . إننا نموت لأننا نفقد حياتنا في الاهتمامات السخيفة ، ولا حياة ولا نجاة لنا إلا بالتوجه إلى الحق وحده » ، كما حاول علماء النفس ورجال الدين أن يصنعوا شيئاً ، ولكن الذعر كان قد اجتاحت العياصة . بات كلٌّ ينتظر دوره .

اليأس من بداية الحياة ونهايتها حقيقة كبيرة تغلف « دنيا الله » عند نجيب محفوظ . غير أنه يعود فيستمد من هذا اليأس قوة خيالية ليعيش الإنسان ما بين البداية والنهاية ، ما بين اللامعقول والمصير . أى أن رد الفعل عند الفنان من جانب المأساة الوجودية البشعة ، كان الحرص البالغ الشدة على تنويع المأساة الاجتماعية الطاحنة في مستواها الإنسانى المطلق « الحياة التى يقضى عليها حبل مجهول فتصبح لا شئ » . ولكنها شئ بلاريب وشئ ثمين . الحب والشعر والوليد ( اهتمامات الضابط قبل مصرعه ) الآمال التى لا حد لحماها . الوجود فى الحياة . . . مجرد الوجود فى الحياة . . . ، بهذا الإصرار يؤكد الفنان أن مأساتنا أننا قد لا ندرك مأساتنا فى أبعادها المختلفة . فإذا أدركنا بعدها الاجتماعى ، علينا أن نسارع بالتقاطه ، وجعله شيئاً يستحق أن يعاش بالرغم من أنه قد لا يمهلتنا المصير على التقاط أنفاسنا كما فى قصة « حادثة » حيث يعثر الضابط فى سترة القتيل على رسالة كتب فيها « اليوم تحقق أكبر أمل لى فى الحياة » وكان الرجل ممدداً على المنشرة « يثير الدهشة بصمته وانعزاله وارتداده العميق إلى المجهول » .

نجيب محفوظ لا يرى ثمة تناقضاً بين مأساة مجتمعه ، ومأساة العالم . فهو لا يتخلف عن قضايا العصر التي بلغت ذروة الانشغال بها عند أدباء أوروبا وأمريكا ، كما لا يتجاهل خصائص المرحلة الحضارية التي نعيشها في هذا الجزء من العالم . وهذا هو الفرق بينه وبين الأدباء العرب الذين يتأثرون بالأدب الغربي متأثراً ميكانيكياً ، فينقلون الأشكال الفنية نقلاً ساذجاً يخلو من المعاناة والصدق وهمزة الوصل بين العمل الفني والحضارة التي أنجبت خالقه . فإذا قرأنا مثلاً ، أحدث أقاصيص الكاتب السوري زكريا تامر ، سوف نفتقد هذه العلاقة العفوية بين العمل الأدبي والمرحلة الحضارية التي نجتازها . العلاقة التي تشكل عنصر الصدق الفني في الأدب ، عنصر التكافؤ بين وجدان الفنان وعاطفته وما يحس به ، وبين التعبير الجمالي الذي يجسد هذا الوجدان . يروي لنا زكريا تامر قصة امرأة عينت بإحدى وظائف التدريس ، بعد أن نالت شهادة تثبت أنها نامت مع ٩٢٧ رجلاً في سنة واحدة<sup>(١)</sup> . وقد عهد إليها بتدريس مجموعة من الأطفال لا يتجاوز عمر كل منهم سبع سنوات . وفي اللقاء الأول بين المدرسة وتلاميذها الصغار ، يطلبون إليها أن تغني لهم وترقص أمامهم بدلاً من قراءة الكتب التي لا تفيد مهما كانت مليئة بتجارب الحياة . ويطالبون إليها أن تحدثهم عن الحب ، ويعبرون عن هذه المطالب بتدخين السجائر بضجر وعصبية وإخراج المجلات من أدراجهم ليتصفحوا ما بها من صور لنساء غاريات . « وقال طفل ذو شعر أشقر ، تنحدر خصلة منه على جبهته :

— أنا أخاف من النوم وحدي .

فابتسمت سلمى ، وسألت بحنو :

— ماذا تريد مني ؟

— نأني معي

— ألن يعترض والدك ؟

— سيتام معنا » .

ويدور مثل هذا الحوار في صور مختلفة من جانب أطفال آخرين والمدرسة .

( ١ ) قصة « موت الياسين » بالعدد الثالث من مجلة « حواري » البيروتية .

إلى أن يقف الأطفال ويتجمعون حولاً متراحمين تواقين للالتصاق بجسدها ، ثم تبدأ أيديهم في التجول بين لحمها الطرى ، وتقاوم سلمى قليلاً ، ولا تلبث أن تستسلم للأصابع المتوحشة وهي تمزق ثوبها قطعة قطعة حتى تبدد قواها وتسقط على الأرض ، وغرقت سلمى في طوفان الأصابع الصغيرة التي مزقت ثيابها كلها . وأحست سلمى بالبلاط بارداً تحت ظهرها العارى ، بينما كان الأطفال كحيوانات غامضة لا عدد لها تلهث وتذب فوق لحمها وتعتصره بشراة . وضحكت سلمى وهي توشك على بلوغ ذروة الفرح ، فقد كانت تتمنى فيما مضى بأن تعيش مع أطفال لم يعرفوا بعد أقنعة الأرض السوداء . غير أن هلعاً جنونياً امتلكها فجأة حيناً بدأت الأسنان الصغيرة تقرض لحمها وتضطدم بالعظم الصلب ، وتنتهى القصة لتتساءل : هل أراد الكاتب أن يصور ضراوة العصر التي تلهم الإنسان من خلف القفازات الحريرية ومساحيق براءة الطفولة ؟ هل أراد أن يقول بأن إنسان هذا العصر لا يمثل سوى طفولة البشرية التي ما تزال تحمل كافة خصائص الحيوان ، بالرغم من جميع المظاهر السطحية للحضارة ( كالوسكى والرقص و... إلخ ) ؟ . هل أراد أن يصور العلاقات الإنسانية على أنها مجموعة معقدة من عناصر الافتراس والسداجة والحنون ؟ إلى مالا نهاية من التساؤلات التي تجعل من العمل الأدبي الناضج رمزاً مفتوحاً لكافة الاحتمالات ومختلف الإجابات . وتبقى مع ذلك ، الحلقة المفقودة بين هذا العمل والحضارة التي نعيشها . همزة الوصل — الغائبة — بين انصباغة الجمالية لهذه المجموعة من التساؤلات ، والصياغة الحضارية لاجتماعنا . ومن هنا يشوب هذه الأقصوصة ، فقدان المعيار الحقيقي للعمل الأدبي العظيم ، أعنى الصديق القنى .

والغريب أن أمثال هذه الأقاصيص ليست متأثرة بفن القصة القصيرة المعاصرة في الغرب ، وإنما تأثرت بالدراما والشعر ، لأن الأقصوصة هناك ما تزال تصور التراجيديا الإنسانية في -قوالب بعيدة عن التعقيد ، وإن حملت بين ثناياها أعقد مسائل الفن والفكر والحياة . وفي كتابي « أزمة الجنس في القصة العربية » ذكرت

القصة الفرنسية التي تصور إنساناً مات جميع أبناء جيله ، الواحد بعد الآخر ، حتى لم يعد له صديق في هذا العالم . وتأمل الرجل حياته بعمق ، فلم ير بداً من الانتحار . وعند ما نشرت هذه الأقصوصة تناوها بالنقد أحد الأدباء ممن يميلون إلى الاتجاه الماركسي في الفن ، وقال إنها قصة رائعة ، لأنها تصور بشاعة حياة القرد بلا مجتمع ، وأن النتيجة الحتمية لذلك هي الموت . ثم تناوها أديب آخر ممن يميلون إلى الاتجاه الوجودي فقال إنها — أيضاً — قصة رائعة ، لأنها تأكيد ملح على وجدان الإنسان ، بأنه إذا تخلص من ضوضاء الحياة وجلبة المجتمع — والقصة ترمز إليهما في رأيه بأصدقاء الرجل — فلا بد من أن الإنسان سوف يدرك عبثية وجوده لا جدوى حياته . أى أن الإحساس بالعبث هو نتيجة الوعي الحاد الذي تخلص صاحبه من غمرة ذهول الحياة اليومية التافهة .

واتفاق الناقدين هنا يدل دلالة قاطعة على أن القصة تضمنت عنصراً يعلو فوق المذاهب والأيدولوجيات ، هو ما أدعوه بالصدق الفني . وأنا شخصياً لست أفتق مع أى من الناقدين ، لأني أقف مع ألبير كامى حين يقول بأن الانتحار رفض عابر ، أما الحياة فرفض دائم . يتبقى بعدئذ أن الأقصوصة الفرنسية عميقة الصلة ووثيقة الارتباط بالحضارة الغربية في المرحلة الراهنة حيث تتبوأ مأساة المصير الإنساني قمة الاهتمامات الفكرية ، كما تتبوأ لامعقولية الوجود ذروة الانشغال العلمى والفلسفى . ومع هذا لا تنعكس هذه الأزمة على بناء القصة القصيرة بمزيد من التعقيد الفنى فى الشكل ، وإن انعكست — كما قلت — على الدراما والشعر . أما أدباؤنا — بعضهم على وجه الدقة — ممن تؤثر فيهم الثقافة الغربية تأثيراً عميقاً ، فإنهم يتأثرون فى مجال القصة القصيرة بمسرح اللامعقول والشعر الميتافيزيقى . ويتجاهلون بذلك خصائص حضارتهم ، الأمر الذى لا يقدم عليه مطلقاً أديب أوربى أو فنان أمريكى .

خصائص حضارتنا لا تعنى التخلف عن العالم . وهذا ما يحىء لنا به نجيب محفوظ فى رؤيته لدنيا الله . إنه يمتص أعماق ما جاءت به ثقافة الغرب وحضارته ويمثل أعماق سمات مجتمعه وحضارته ، ثم يعانى معاناة الأكتبياء ، روعة التفاعل الخلاق بين هذه وتلك . ومن هنا تجيء صياغته شاملة لمأساة الوجود ومأساة المجتمع معاً .

وبالنسبة للمأساة الأولى تجيء شاملة للامعقول والمصير جميعاً ، ثم نجىء المأساة الثانية فى المستوى الإنسانى العام خارج حدود الإطار الطبقى . وبالرغم من أن هذه الصياغة تتضمن هذا البناء المعقد للغاية بفاعلية هذه العناصر البسيطة والمركبة ، المادية والميتافيزيقية ، إلا أن هذا التعقيد الداخلى لم ينعكس قط على الشكل التعبيرى من الخارج . أى أن مجموعة الصور والأخيلة والحواريات والشخصيات لم تمل قط على المستوى الإدراكى لقارئ العربية ، بل كانت هى بالتحديد ، وراثياً ، أول الخيط الذى يستلجج القارئ إلى متاهات الرؤيا الميتافيزيقية للكاتب ، وإلى أغوار التراجيديا الاجتماعية ، فيستشف من ذلك كله « وجهة نظر » واضحة إلى هذا العالم الغامض . ولذلك قال نجيب محفوظ « أنا أحافظ قبل كل شيء على الصدق ، ولكنى لا أتجاهل الجمهور فى طريقة الأداء ، فأنا لا أتردد فى كتابة ما قد يزعج جمهورى من الناحية الموضوعية . ولكن يجب فى الوقت نفسه أن أحترمه ، بمعنى أن أكتب له لا لنفسى ، فيجب أن تكون عمية الإيصال أمينة وواضحة . ولا يبرر الغموض فى نظرى إلا أن يكون الوسيلة الوحيدة الممكنة دون افتعال<sup>(١)</sup> . لذلك خلا البناء التعبيرى لدنيا الله من الغموض فى الصياغة الجمالية ، حتى إن المؤلف لم يلجأ إلى الأسطورة أو التراث الشعبى أو الرموز الحديثة إلى بقية هذه الأدوات التى تشكل عماد الفن الحديث فى الغرب . كما أنه كان بعيداً عن الوسائل التقريرية ، كأن يتخذ شخصياته من بين المثقفين أو الشواذ عن مجتمعهم ، حتى ينطقهم بما يشاء من أفكار وفلسفات . لأنه كان أكثر وعياً بمعنى الفن من أولئك الذين يحرقون شخصياتهم ليملأونها بما هو دون الحياة من آراء وقيم ومثاليات .

كان نجيب بعيداً عن الغموض أو التعقيد ، كما كان بعيداً عن المباشرة أو التقرير ، فراح يبنى شخصوه من أعماقنا ، وينسج أحداثه من جزئيات حياتنا ، ويحرك هذه وتلك وفق اتجاهات الرؤيا الشاملة التى تصوغ من العمل الفنى ، من الأقصوصة بالذات ، موقفاً حضارياً . فإذا كتب لنا قصة « موعد » كانت الشخصية الرئيسية لرجل يمتلك مخلا لأعمال الكهرباء . تفاجأ زوجته بأنه لم يعد يغادر

البيت كما كان قبلا . وأصبح يشرب الخمر بين أطفاله ، ويقرأ في كتب الأرواح والتصوف بتركيز يدعو إلى الدهشة ، وقد اكتسب بصمت ثقيل لا يخفف منه مداعبات ابنته ، ولا تبدده تساؤلات زوجته عما جرى في الدنيا . ماذا حدث ؟ « هو يشعر بأن كل شيء ينحصر هباء . الأبوة هباء . الحب هباء . الزوجية هباء . ويرى كل معنى وهو يتلاشى في النسيان والضياع . وهو في الحقيقة لا شيء يبيكيه لا شيئا ، البكاء نفسه لا حقيق كالقراءة ، كالخمر ، كهذه الأنغام الصادرة عن الراديو تمنى الحياة كلها » . لهذا تزداد وحدته عمقا ويأسا ، كلما رأى في طفله رمزا للسعادة الواهمة « إنها الوحيدة التي تبلى جديرة بالحياة . تحياها ببساطة وبلا معنى ولا تفكير . وهي الوحيدة أيضا التي لا تعرف الموت ولا اليأس ويبدو كل شيء لعينها المسلتين خالداً سعيداً خاضعاً » .

شيء صغير للغاية هو الذي أدار هذه التأملات في وجدان الرجل ، فقد عرف أنه سيموت . وبين حياته وموته لم يعرف شيئا . عاش في غمرة ذهول حياته اليومية يمزجها بالسخيفة واهتماماتها الأكثر سخفاً . ولم يدرك قط في إحدى اللحظات أن وجوده يفتقد المبرر والدلالة ، بل ولن يدرك في المستقبل شيئا ، مهما اتسع هذا المستقبل إلى ملايين السنين وطوى في غباره ملايين البشر . وحينما أتاه « الشيء الصغير » وعرف أنه سيموت ، تحولت دقة البحث عن اللامعقول إلى بشاعة المصير « في الظلام تطمس معالم كل شيء إلا الموت ، الموت وحده يرى بلا ضوء ، وهو كالظلام لا شيء يؤخره عن مياعده . وإذا جال بالخاطر فقد كل شيء معناه وقيمته وحقيقته » ، « ماذا يطلب من الحياة في الأيام الباقية ؟ ويحيى » الجواب : كل شيء ، ويحيى الجواب . لا شيء ، وهنا يستوى كل شيء ولا شيء » .

لذا يعود « الحلم » وسادة طرية لنا نحن الموتى الذين نأكل ونضحك ونتحرك ، نحن الذين تلدنا أمهاتنا على حافة القبر كما يقول صمويل بيكيت . الفرق بين مدرسة اللامعقول في أوروبا ، واتجاه نجيب محفوظ ، أنهم يرون العالم ينهار من الخارج ، أن سقف الكون يتهاوى فوق رؤوسهم ، أن الحلم هو التجسيد الفوري للذكريات الماضي ، ثمرة السعادة اليتيمة ، التي يمكن قضمها بسرعة قبل النهاية ، قبل المصير . وهي ثمرة يقضمها « هام » في « نهاية اللعبة » عند بيكيت وهو يبيكي ، ويقضمها المعجوزان في « الكراسي » عند يونسكو وهما يضحكان ، ولكنه ضحك من نوع

خاص يصفه يونسكو بقوله : « نحن نضحك لكي لا نبكي » فانهيار العالم لا يعطى حلاً وسطاً بين المستيريا والجهنم . أما نجيب محفوظ ، فالعالم لا يهاوى فى رؤياه من الخارج فحسب ، إنه ينهار من الداخل أيضاً . لذلك يكون الحلم بمثابة التجسيد المأساوى لأزمة التناقض بين الواقع بمنطقنا التقليدى ، والواقع كما هو فى الحقيقة التى لا ندرى عنها شيئاً . فتكون كتب الدين والتصوف هى سبيل ضابط المباحث ( فى ضد مجهول ) للوصول إلى وحدة الوجود العليا ، وتكون كتب تحضير الأرواح هى سبيل « جمعة » فى قصة ( موعد ) كامتداد لأحلامها الهالعة من الانهيار الداخلى العنيف . كذلك يسمى الموت هو الحدث المادى الذى يسدل الستار على تراجميديا الانهيار . وكما كانت الأحلام من نوع خاص ، والكتب من نوع فريد ، فالمتى أيضاً يأتى بدلالة مميزة . فقد مات الرجل فى قصة « حادثة » بعد أن كتب رسالة إلى أخيه قال فيها « لقد تحقق لى اليوم أكبر أمل فى الحياة » . . . كذلك فى « جمعة » الذى عرف أنه سيموت ، ويرسل فى طلب أخيه ليوصيه خيراً بزوجه وطفاته ، جمعة هذا لا يموت ، بل يصل أخوه ويستمتع إلى وصاياه ، ويموت فى الطريق بعد نصف ساعة !

الحلم ، وكتب الدين أو التصوف أو الأرواح ، والموت ، مجموعة من العناصر الفكرية والتعبيرية فى وقت واحد ، فى دنيا الله ، فى عالم نجيب محفوظ .

\*\*\*

الحلم يتخذ لنفسه ثلاث صور فى هذه المجموعة من الأقاصيص . الصورة الأولى أن تكون الأفعوصة كلها حلماً ، أو شيئاً كالحلم ، شيئاً قريباً من المدينة الفاضلة ، كما نرى فى قصة « حنظل والعسكري » ، التى كادت أن تكون حلماً جميلاً لإنسان هذا العصر الذى يهرب من واقعه بمخفى المخدر ، ويهرب من المخدر إلى الحلم الجميل بأن تصبح الحياة رائعة دون حاجة إلى المخدر ، إلا أن « الواقع » يوقفه بجذاء الشرطى الذى لا يرحم . وفى قصة « مندوب فوق العادة » يظل رسول المدينة الفاضلة ، رسول الأحلام ، يصرخ بأعلى صوته أن الغلاء فاحش والموظفين تعساء والعالم منحل ، فيكون مصيره قسم الشرطة لأنه « مجنون » ! وفى قصة « دنيا الله » يجلس عم إبراهيم على شاطئ أبوقير وقد بدا أنه انطلق من أغلال المموم وأنه يخلق فى حلم ... القصة هنا - فى هذه القصص الثلاث - تبدو كلها كما لو كانت حلماً ، بل يبدو أن الفنان

يصوغ نسيجها الأساسي من مادة الحلم ، كمرآة صادقة ليشاعة الواقع . كما أن الفنان يصوغ أزمة التناقض بين الحلم والواقع في الشخصية الإنسانية من نسيج « الانهيار » النفسى الحاد الذى يحطم شخصية حنظل تحت وطأة الكوكابين ، ويحول الشخصية العادية إلى مندوب فوق العادة ، إلى إسماعيل بك الباجورى ، إلى إنسان يصفونه باللطيف . . وهكذا يلج نجيب محفوظ على عنصر « الانهيار الداخلى » فى تكوينه للوجه الاجتماعى من التراجيديا الإنسانية الكبرى . فإذا قال حنظل « كنت قوياً فضعفت ، وبيعاً فأفلس ، وأحببت فتلوت ، وأدمنت ، ثم تسولت » لا يكون هذا اللحن الجنازى إلا تمهيداً للسفوفية الحزينة الكبرى « وشعر بضعف وتفرز وغثيان ، ووحدة فى الأعماق ، وخوف » .

وتؤدى أزمة التناقض بين الحلم والواقع إلى موقف الشك العميق فى طبيعة الوجود ( وهو موقف مختلف تماماً عن موقف كمال فى الثلاثية ) فالواقع يسمى نوعاً من الحلم ، والحلم يصبح نوعاً من الواقع ، وهكذا يطفو من أعماق نجيب محفوظ وعلى سطح وعيه ، ذلك الموقف البرجسونى القديم الذى نشره فيما سبق بكتاباتة الفلسفية ، وبعض صفحات الثلاثية . إذ هو يصوغ الكثير من أقاصيص « دنيا الله » فى حدود هذا المعنى : أليست الأحلام شيئاً واقعياً يحدث لنا بالتجربة ، ويؤثر فى سلوكنا العملى ؟ . . والواقع ، أليس هو الإطار الخارجى من الأحداث والمواقف ، الذى يضم داخله أحلامنا ؟ أليس الواقع أسيراً لهذه القشرة « العاقلة » التى ندعوها وعياً ، ويتبقى بعد ذلك الجزء الكبير من عالمنا ، الذى يدعوه فرويد باللاوعى ، والذى يعمل من واقعنا حلماً ومن أحلامنا واقعاً ؟ وتغدو الحقيقة « بين الحلم والواقع شيئاً واحداً ذا وجهين ، شيئاً «يحتمل» كل شئ » ، ولا يكاد «يجزم» بشئ » (مرة أخرى) ، هو موقف بعيد الشبه عن موقف كمال ، كما سندلل على ذلك بعد قليل). كمال عبد الجواد كان مرتاباً فى جزئيات الواقع ولكنه لم يناقش قط هذا الواقع ككل ، كوجود . لقد ناقشه من زوايق الحياة والموت ، الوجود والعلم ، ولكنه لم يناقش قط طبيعة هذا الكون . أجل ، كانت له اهتماماته الميتافيزيقية التى مرغته بين المثالية والمادية فى مختلف مستويات كل منهما ، لكنه لم يصل قط إلى الرتبة فى شكل هذا الوجود ومضمونه : ما معنى أن يكون مادياً أو غير ذلك ، ما معنى أن يكون واقعاً أو حلماً أو الاثنين معاً ؟



إن هذه التساؤلات تؤدي بدورها إلى الصورة الثالثة لمعنى الحلم في «دنيا الله» وهو الرؤيا الخلدسية، التي جعلت ضابط المباحث في قصة ضد مجهول. «ظل ساهراً يفكر ونازعه رغبة في الحرب إلى عالم شعره الصوفي. حيث الهدوء والحقيقة الأبدية. حيث تذوب الأضواء في وحدة الوجود العليا»، كما جعلت الكهر بائي في قصة «موعد» يرى نفسه طليقاً بموجب الآفاق «فوق طائرة تحلق في الفضاء في سفينة تمخر عباب المحيطات، على مركبات لا حصر لها ولا عدد. ينطلق من غابة إلى بحيرة، ومن جبل إلى سهل، يخوض الرياض والرمال والمدن، يحوي مناطق حارة ينصهر بها الحديد، وبقاعاً متجمدة تتجمد فيها النيران. ويرى من الناس أشكالا وألواناً».

وليس غريباً بالطبع أن يكون «الموت» هو القضية الأساسية في القصتين السابقتين، النهاية العيشية والألم الشرعية لليأس. لذلك يعود الخلدس، وكافة رسائل التصوف، سيداً للموقف الميتافيزيقي، بعد ما أعلن العلم أن الأمر يخرج عن دائرة نفوذه. فاختلاط الواقع بالحلم هو البناء التعبيري للرؤية الخلدسية. والمريض إذا بحث عن ولي الله في قصة «زعبلاوي» فإنه لا يعثر عليه إلا إذا تخذر وغاب عن الوعي «ضاعت ذاكرتي، اختفى المستقبل، ودار في كل شيء، ونسيت ما جث من أجله. وفي أثناء نومي حلمت حلماً جميلاً لم أحلم بمثله من قبل. حلمت بأنني في حديقة لا حدود لها، تنتشر في جنباتها الأشجار بوفرة سخية فلا ترى السماء إلا كالكواكب خلال أغصانها المتعانقة ويكتنفها جو كالغروب أو كالغيم. وكنت مستلقياً فوق هضبة من الياسمين المتساقط كالرذاذ، ورشاش نافورة صاف ينهل على رأسي وجيني دون انقطاع. وكنت في غاية من الارتياح والطرب والهناء، وجوقة من التغريد والهدليل والزقزقة تعزف في أذني، وثمة توافق عجيب بيني وبين نفسي. وبيننا وبين الدنيا، فكل شيء حيث ينبغي أن يكون بلا تنافر أو إساءة أو شذوذ. وليس في الدنيا كلها داع واحد للكلام أو الحركة؛ ونشوة طرب يضح بها الكرن. ولم يلم ذلك إلا فترة قصيرة فتحت بعدها عيني. أخذ الوعي يلطمني كقبضة شرطي».

ويحق لنا الآن أن نسأل: هل تحول نجيب محفوظ عن منهجه العلمي وفكرته المادية في «أولاد حارتنا» إلى منهج ميتافيزيقي وفكرة مثالية ورؤية خلدسية في «دنيا

الله ؟ الحق أن السؤال يتضمن تجاهلاً ، لما كان عليه هذا الفنان من تطاع ميتافيزيقي في « أولاد حارتنا » لم يصبه تعديل في « دنيا الله » ، وإنما أصبحت وجهة النظر أكثر رحابة وعمقاً . ولو أنها تحولت إلى رؤية ميتافيزيقية محض ، لما كانت دنيا الله عالماً مأساوياً كما يراها نجيب الآن .

« أولاد حارتنا » صياغة علمية وميتافيزيقية في آن واحد ، للمأساة البشرية . لذلك تفوح منها رائحة المأساة على الطريق ، وتنتهي بالتفاؤل . كان الفنان يرى أن الشر الاجتماعي ، الصراع الطبقي ، سرف يحل بالاشتراكية . ويتفرغ الإنسان حينئذ للمأساة الأولية ، فيحل مشكلة الموت بالعلم ، ويصل إلى الله من نفس الطريق . لم يكن الله عنده قوة مفارقة للوجود ، وإنما كان سر هذا الوجود ولغزه ، الذي ندعوه يوماً بالمطلق ، و يوماً آخر بالحقيقة ، وهكذا . هذه المزاوجة بين مأساة المجتمع ومأساة الوجود ، صاغها « أولاد حارتنا » في إطار الحل الاشتراكي للمأساة المجتمع الطبقي الذي يستوجب النضال الثوري . كما صاغها في إطار التطلع الميتافيزيقي إلى حقيقة هذا الوجود الذي يستوجب التساؤل المستمر . وكان الأثر العام للعمل الفني ككل ، هو التفاؤل الشديد بمستقبل الإنسان .

نجيب محفوظ في « دنيا الله » يصبر على حل المأساة الاجتماعية من خلال أحلامه الإنسانية في عالم أجمل وأفضل . كما يصبر على التطلع الميتافيزيقي إلى مأساة وجوده . ومع ذلك فنحن ننهي من التجوال في دنيا الله ، أو عالم نجيب محفوظ الجديد ، والمرارة تملأ حلقنا بطعم المأساة وضراوة القلق وعنف الشك والارتباك ، فلا تصيبنا قطرة من تفاؤل ولا نسقط في هاوية اليأس .

ذلك أن الفنان ما يزال على وعي عميق بقيمة العلم في حياتنا الاجتماعية ، وأنه قادر على حل الكثير من القضايا المعلقة في سماء واقعا اليومى . غير أن هذا الإيمان الكبير بالعلم والمنهج المادى في المعرفة ، سرعان ما يهتز في لقاء قضية القضايا ، لا معقولة الوجود والمصير العبي . لذلك يزداد التطلع الميتافيزيقي للدرجة الالتجاء إلى الحسد والارتباك في طبيعة الوجود التي تقع على الحافة الحادة بين الحلم والواقع . وتنزوى محنة المجتمع كشكلة فرعية أمام بشاعة المأساة (الأصلية) هذه المرة ، لذلك تعالج المشكلة الاجتماعية عبر القضية الكبرى لا كمشكلة قائمة

بذاتها . كما أنها تنبع من إحساس إنسانى بتعامه الإنسان فوق هذه الأرض ( أى ما دامت المأساة هى التعريف الوحيد الذى ينطبق على حياتنا « فيجب » أن نعيش أيماناً فى حالة طيبة ) . ومن هذا الإحساس تنبع معالجة الكاتب لمأساة المجتمع من المستوى الإنسانى العام والمطلق .

وهكذا يزواج نجيب محفوظ بين العلم والحدس فى رؤياه الفنية ، وهو امتداد كما قلت لمنهج السابق ، إذ هو لا يحيط الكون بسياج مادى خاضع لجزرية مطلقة ، وبعصمت ، أو يظل يثرثر فى قضية الصراع الاجتماعى . إنه يثير من جديد قضية العلاقة بين الإنسان والله ، الإنسان والوجود ، جنباً إلى جنب العلاقة بين المأساة والمجتمع . ثم يضيف أن قضية العلاقة بين الإنسان والله هى القضية الأساسية فى الوقت الراهن « بعد أن استقرت الاشتراكية فى هذا العالم » . هذا التزاوج بين العلم والحدس فى دنيا الله يكسب المأساة طابعاً عميقاً ، لا يستلزم من النوع ولا الضحكات التى كاللوع ، وإنما يتركنا فى حيرة بعيدة تماماً عن التفاوض ، ولا تقرب كثيراً من اليأس . وأنا أعد هذه الحالة السيكلوجية ذروة المأساة .

هذه المزاوجة الفكرية التى تتضح فى أزمة التناقض بين المجتمع والكون ، وبين الإنسان والمجتمع ، وبين الإنسان والكون . ثم بين الحلم والواقع ، وبين النسبى والمطلق . . إلى بقية هذه التناقضات التى نلتقى بها فى دنيا الله ، كانت تلتقى هى نفسها بمزاجات مماثلة فى البناء التعبيرى . فقد صيغت الشخصيات من الداخل والخارج ، بسماتها الفردية الخاصة ، ودلالاتها الرامزة ، ورسمت الأحداث وفق اتجاه يجعل من الأقصوصة موقفاً بالمعنى الفنى ، ويجعل من المجموعة كلها وجهة نظر بالمعنى الفكرى . والتزاوج بين الموقف ووجهة النظر ، هو الذى أعطى هذا العمل الكبير صفة « الرؤيا » الفنية . وهى صفة معاصرة تطلق غالباً على الشعر ، وإطلاقاً لها على دنيا الله أو عالم نجيب محفوظ الجديد ، ليس من قبيل المجاز ، وإنما لكونها تتمم بالكثير من خصائص الشعر . فنذ « اللص والكلاب » ونجيب محفوظ يتجاوز بلغته وأخيلته وصوره قضية الفصحى والعامية التى شغلت جميع الدارسين لأدبه ، إذ كان ثمة تناقض بين البيئة والشخصيات الشعبية ، وهى الحامة المألوفة لأعماله الفنية ، وبين اللغة الخالقة لهذه البيئة ، الصانعة لهذه الشخصيات .

غير أن هذه المرحلة الحديثة في تطور نجيب الفنى تقول شيئاً جديداً . تقول إن استخدام الحجول قديماً لبعض اللفظات العامة ، وتقره الكلاسي في استعمال اللغة العربية بات غير ذى موضوع . فقد تجاوز في إنتاجه الجديد مشكلة الفصحى والعامية ، بأن جاءت لغته مزيجاً عفويّاً (والعفوية هنا بالغة الأهمية لأن التجمد يفسد العلاج الفنى ويبرز التناقض أكثر فأكثر) من خصائص التركيب المهرى واللفظة العربية والشحنة النفسية والومضة الذهنية والتعبيرات المتأثرة بالأدب الغربى ، وأدوات التعبير الأخرى من سرد وحوار وموزولج داخلى وأحلام ، جميعها أسهمت في بناء لغة جديدة في أدب هذا الكاتب جعلت من قضية الفصحى والعامية على المستوى الفنى قضية باثرة ، وأحلت مكانها قضية اللغة الفنية التى تشكل عنصراً خطيراً في بناء الرؤيا الفنية للكاتب التى يدعوها الشعراء في قصائدهم بالرؤية الشعرية وتدعوها في الأدب النثرى المشبع بالشعر ، بالرؤيا الفنية فحسب . ليس معنى ذلك أن هناك لغة شعرية . ( كمجموعة مختارة من الجمل والألفاظ والحروف ) وإنما هناك فهم جديد لوظيفة اللغة . فبعد أن كانت أداة للتعبير أصبحت هي نفسها جزءاً من التعبير . لم تعد وسيلة ، وإنما هى تشترك في غاية العمل الفنى ككل ، بإسهامها الخلاق في بناء ما ندعوه بالرؤيا الفنية للكاتب .

والرؤيا الفنية ليست طلسمًا من طلسم كتب السحر ، كما أنها ليست شيئاً بسيطاً على الإطلاق . إنها — كما قلنا — جماع الأقصوصة كموقف فنى ، ووجهة النظر الشاملة التى تحصل عليها من مجموعة القصص بكاملها . وليس هذا التعريف إلا تبسيطاً للأمور .

ففى دنيا الله يخطط الفنان لرؤياه هكذا : يخصص حوالى نصف المجموعة لمأساة المجتمع في إطار الحرمان من الخبز أو الجنس أو المعرفة أو كلها مجتمعة . ثم يعود فيركز هذا الإطار الربح في إطار أكثر تحديداً هو « الحرية » بمعناها الشمولى الواسع ، الذى يتضمن إشباع الاحتياجات الأساسية للبشر . ثم يضيف أن إشباع هذه الاحتياجات هو الوسيلة الوحيدة لإسعاد الإنسان هذا العمر القصير الذى يبدأ بلا مبرر وينتهى بفاجعة . ويخصص النصف الآخر من المجموعة لتأكيد لامعقولية البداية وبشاعة المصير ، لا نهوى إلى حضيض اليأس ، وإنما لكى

نرتفع بتلك المرحلة القصيرة - بتلك الحلم - بين البداية والنهاية ، إلى مستوى إنسانى جدير بالحياة . ويهمس لنا فى قصة « ضد مجهول » بأن ( مجرد الوجود فى الحياة ) يستحق أن نفرح به ، وأن نعيش من أجله . إن الموت يهدد جميع الشخصيات ويحير بصمته العلم والدين والفلسفة ، يزلزل « كافة القيم فى الحياة » ، « حتى الإيمان الراسخ ينهزم » ، أى أن العالم الداخلى ينهار ويتحلل ( وهذه هى الأقصوصة كموقت فنى ) ، ثم يبرز دور الفنان فى بناء العالم من جديد « فى الحب والشعر والوليد » كما يتخيل ضابط المباحث وهو يكافح المجهول الذى يسلب الضحايا حياتهم ، كما يهب الحياة لذلك الذى تنتفخ به بطن زوجته فى نفس اللحظة . هذا البناء الجديد للعالم هو جوهر الرؤيا الفنية عند الكاتب . ولكن ، ما هى تفاصيل هذا البناء ؟

• • •

فى قصة « جوار الله » يصل إلى علم عبد العظيم أن عمته تحتضر تحت وطأة الشلل « فاستغرقة التفكير فى الحال التى سقطت بها العمّة نظيرة . ما أشبهها بموت أبيه ، وموت جده من قبل ولعل حينه إذا حان أن يمضى على نفس الحال ، لها من مينة سريعة لا يدري أحد عنها شيئاً » ، « أما أبوه فمات فى الستين دون زيادة فلا قاعدة هناك يركن عليها ، والأمر لا يعدو أن يكون طيشاً وعبثاً » ومع ذلك يهتم عبد العظيم وشقيقته اهتماماً كبيراً بالميراث حتى إنه يمشى فى الجنازة ولا يفكر إلا فى الميراث . بل ينهى كل شىء فى هذا الصدد قبل أن تنهى الجنازة ، فالجأى يقول كل شىء ، والسماز يشترى البيت الموروث . والمرحومة لم يكن قد استقر مقامها الأبدى بعد . حقاً ، كان وجهها الشاحب وهى تحتضر يذكره باحتضار أبيه فيثير أشجانها ، وقربها منه ألمه أشد الألم « كأنه حجر مغروس فى جنبه » . ولكن الأطفال والبيت والزوجة والمستقبل ، كلها كانت تواسيه حين يعود يائساً من موت عمته ، بل كانت البهجة تخرق قلبه أحياناً . فلا يذكر سوى المناعة التى يعيش فى ظلها مهما ضؤل المرتب واستدان أجر المعطف . . . إلخ . وازدادت هذه المناعة أحياناً أخرى كلما فكر فى الميراث المنتظر ، حتى إنه لم يجد فى إحدى اللحظات ما ينسلى به إلا التفكير فى هذا الميراث . ولكنه قبل أن يوسد عمته منامها الأخيرة مضى « إلى القبر المفتوح ووقف عند رأسه مدعناً لرغبة غامضة

أقوى من الخوف الذى لم يصدده . كان القبر ذا منامتين ، واحدة للرجال وأحدة للنساء ، وأرسل طرفه الحائر نحو منامة الرجال ، رآهم صفًا مترامياً إلى الداخل على رأسهم أبوه الذى استل على بوضعه وبلون كفته الكمونى المظلم ، وتلاه أخوه ، ثم جده . وثقل قلبه جداً . وضغط الانقباض على أضلعه ضغطاً غير محتمل لكن عينيه تحجرتا فلم تدرقا دمة واحدة . وامتلاأت خياشيمه برائحة ترابية نافذة كأنما تصدر عن الفناء نفسه ومرت لحظة مات فيها كل شيء فلم يعد للأمر قيمة ولا معنى .

وشعر بيد توضع على كتفه فالتفت فرأى الحاج وهو يشير إليه أن يتخطى عن مكانه للدافنين ، وسرعان ما تراجع . وبدأ العمل فحمل الجثمان ليودع مقره الأخير وانبعثت آيات من صوت كتيب كأنما ينبعث من خزانة للأحزان . وبدأ التلقين فى رتبة مخوفة مضجرة ، ألقته حناجر أشباح شأهة ، فحلت به جملة ألفاظ الأبد . وقال عبد العظيم لنفسه : يا لها من أسئلة ولكن كيف يتاح الجواب لمنفرد بظلمة القبر . راح عبد العظيم يساوم السمسار على بيع البيت ، وخياله يسرح فى ظلمة الفناء ، حتى « بدا كأنه يعجب من كثرة القبور » وعند ما زين له السمسار نتائج البيع بأنه سوف يكون الوارث الوحيد ، ما دامت شقيقته تسلم له قيادها ، أخفى عينيه عن صاحبه وعن القبور « بالنظر إلى الأرض » ! وعند ما أجاب على السمسار بالموافقة وهو يغادر ساحة الفناء لوح الرجل بذراعه كأنما يقول : اتفقنا « فانطلقت ذراعه فى الهواء ، كشاهد من آلاف الشواهد القائمة حوله فوق القبور » .

هذه الأقصوصة تثير - من جديد - قضية الموت فى عالم نجيب محفوظ . فهو إما أن يتم بالشلل المفاجئ أو الحبل المجهول أو حوادث الطريق ، أو أى من هذه المفاجآت الفاجعة . ثم يقترن بشيء آخر لا يفارقه ، هو الحب والشعر والوليد عند ضابط المباحث ، وهو الطفلة لولو عند جمعة الكهربائى ، وهو الميراث والأطفال والزوجة والمستقبل لدى عبد العظيم ، وهو النجاة أو الخلاص بين جدران المسجد لسكان حى البغاء دون الشيخ عبد ربه . وهكذا نستعيد نهاية الثلاثية : كمال يشترى رباطاً أسود للعنق استعداداً لليوم الحزين ( وفاة أمينة ) ويامين يشترى قمطاً لوليد ابنته كريمة ، بينما والد الطفل القادم وعمه ( عبد المنعم وأحمد )

في معتقل الطور . أحدهما استطالت لحيته من الداخل أكثر من الخارج ،  
والآخر يتغنى بأنشودة الثورة الأبدية . بينما يقطع كمال مرحلة الشك المريعة  
ليبدأ مرحلة جديدة لا تحل الأزمة وإنما تبلورها في الثورة الأبدية ، في منهج  
الانطلاق اللانهائي .

الثورة الأبدية هي التفتح المستمر على كافة جوانب الحياة والموت ، هي التفكير  
في الزوجة والأطفال والميراث ، والقلق على المصير الذي ترسمه الذراع عند ما تلوح  
كأحد شواهد القبور . ويخلق الجو الشعري خلقاً في غمرة العواطف الجياشة  
المتضاربة ، وفي حمأة الانفعال العنيف وسط الظلام ، وعلى جناح الخيال في زورق  
الأحلام . ولا تعود اللغة أداة للحوار أو السرد أو المنولوج ، وإنما تغدو عنصراً  
ثورياً من عناصر الثورة الأبدية فيشارك الموت أخيلته ويمنح الحياة مباحجها سواء  
بسواء ، كشاركتة الشخصية في تكوينها الإنساني والرمزي ، والحدث في حركته المادية  
ودلالته المحورية .

الثورة الأبدية ، أيضاً ، هي الاستسلام والتمرد على الجبار الذي يقود عم إبراهيم  
من المسجد إلى السجن ، ويسوق شلضم من الحلم إلى القسم ، ورغم « أبو الخير » - على  
مواجهة المصير . الجبار هو الشخصية التي لا ترى إلا لماماً ، ولكنها - كالموت  
تنصدي لروعة الحياة ، لمجرد الوجود في الحياة ، لأحلام الحياة . الثورة الأبدية  
هي الانطلاق الكامل من أغلال الحلم والواقع ، والتخلص التام من أسر « القولية »  
أو التقولب الذي لا يصنع سوى تجميد الحياة في إطار من الخنمية الصارمة . لهذا  
وقعت مأساة أبو الخير فيما يشبه المصادفة ، فقد غلبه التعاس ذات ليلة في مخزن  
الغلال بدوار سيده الجبار ، وفي الظلام الدامس « أي مكان ؟ أي زمان ؟ » أحسن  
بحركة اعتداء وحشية من جانب الجبار على جانب غاية في الضعف هو شرف  
زوجة بنت عليوة . من يكون هذا المعتدى ؟ هو « عبد الجليل ، الجبار ، السلطة ،  
القانون ، الحياة والموت » بهذه الكلمات القليلة ، أنصح القارئ عن يكون الجبار  
الذي يترأى لنا في صور عديدة بكثير من التخصص ، هو رمز مفتوح لكافة  
الاحتمالات ، فما أن تلوح بخاطرنا معاني السلطة والقانون ، وبعبارة أدق معنى  
الحرية ، حتى يدهمنا أبو الخير بأن « الذنب ذنبه هو لا ذنب الجبار الذي لا يسأل

عما يفعل » ويحس بأن الورطة ورطته هو لا ورطة زنوبة وحدها ، بل « نسي زنوبة » وانحصر تفكيره في وجوده غير المبرر في هذا المكان . وعلى الفور تذكر العباسية في قصته « ضد مجهول » وكيف كانت رمزاً بيناً شاملاً للكون ، كما كان الحبل المجهول رمزاً واضحاً للمصير . وهنا يمكن القول بأن مخزن الغلال هو الكون ( حيث الزمان نوع من المكان والمكان نوع من الزمان ) كما يقول سلامه موسى في يوتوبياه « خيمي » بكتابه « أحلام الفلاسفة » أو كما يتساءل نجيب محفوظ في الأقصوصة : « أى مكان ؟ أى زمان ؟ » . ويمكن القول بأن « أبو الخير » هو الإنسان ، وأن الجبار هو المجتمع بقيمه وسلطاته وقوانينه ، المجتمع الذى لا يسأل عما يفعل . وأن وجوده غير المبرر في هذا العالم هو الذى أدى إلى أزمة التناقض بينه وبين المجتمع الجبار ممثلاً في السلطة ، وموقفها من الحق والعدل والحرية . وتنتهى الأزمة لمصلحة الجبار والزيف والشر واللامعقول ، فلا يفلت الإنسان من قبضة الجبار ويعود صاغراً ليلقى مصيره غير العادل وغير المبرر ، تماماً كوجوده منذ البداية . أى أن تكون مأساة وجوده ومصيره ( اللامعقول والموت ) إطاراً تراجيدياً لمأساة حياته التى قضاها هائماً على وجهه ، هارباً من سطوة الجبار وجبروته .

ويمكن تفسيرها على وجه آخر ، كأن يكون الجبار هو الشخصية التى ذكرت أننا نلتقى بها كثيراً في دنيا الله ، كناية عن الموت والمجهول . . . إلخ . غير أن هذا التفسير يحمّد العمل الفنى ولا يمنحه رحابة التفسير الأول بالرغم من تعقيدته وبساطة الآخر .

التفسير الأول يتخذ لنفسه شكلاً مركباً لأنه يتكون من مجموعة مختلفة من أبعاد المأساة ، فلا معقولية البداية تخلق وجوداً غير مبرر ، وعيشة المصير . تخلق من الموت نهاية بشعة ، ولا يبقى للإنسان إلا أن يهيم على وجهه فيما بين البداية والنهاية . تنهد أبو الخير وسأل صاحبه إذا كان يمكنه أن يعلن الحقيقة ، وهى أنه برىء من الجريمة المنسوبة إليه ، ويعلن أن الجبار هو المجرم ( وهو هنا يتجاوز بطل كافكا في « القضية » إذ لم يعد متهماً في قضية مزيفة أو غير قائمة أصلاً ،



ولأنما هو يعرف أن ثمة جريمة اشترك فيها بوجوده غير المبرر . إنها مزاجية بين كافكا وكامى ، بين « السجين » و « الغريب » مضافاً إليها الرمز الاجتماعي الملح على وحدان نجيب محفوظ كأن يكون الجبار هو السلطة الاجتماعية القائدة للعدل والحق والحرية ( وأن يكون هيام «أبو الخير» على وجهه تجسيدا لهول الثورة الأبدية ، ثم تكون عودته بنفسه ليلقى المصير ، قمة هذه الثورة ورمزيتها مهما تهامس الناس قائلين : ضاع أبو الخير ، انتهى أبو الخير .

سأل أبو الخير صديقه إذن عما إذا كان فى استطاعته أن يعلن الحقيقة فينجو فما كان من صاحبه إلا أن هز رأسه محذراً وقال :

« - يقتلونك ولو فى المحكمة .

فتساءل فى حيرة :

« - والعمل ؟

« - اخنفت .

« - طول العمر ؟

فرفع الرجل رأسه إلى السماء دون كلام ، فقال أبو الخير :

« - الولية والبنت فى القرية تحت رحمة الجبار بلا معين .

« - فكر فى حياتك .

فتنهذ فى كرب شديد وتساءل :

« - أين القانون ؟

فضحك صاحبه ضحكة جافة وقال :

« - تجده نائماً فى بطن بطيخة . . . »

هذا الحوار الدقيق يشى بأنه إذا كان المجرم هو القاضى « فلا أمل » فى النجاة ، لا أمل فى استخلاص « القانون » من بطن بطيخة . هذه الدقة نفسها تصاحب

الحوار التالى بين « أبو الخير » والرجل الآخر :

« - جريمى أنى رأيت جريمة الآخر .

— لم نمت في الحزن ؟

— أمر ربنا »

وعلى التو نذكر عم إبراهيم في قصة « دنيا الله » حين سئل : لماذا سرقت ؟ فأجاب : الله ! . أولئك هم أنبياء نجيب محفوظ ، هم بناء رؤياه الفنية ، هم بناء ثورته الأبدية . هم مجموعة من اللصوص والقتلة والمومسات والمشعوذين والأبرياء ، يقوموا في بكائياتهم وحزنهم الجليل وبأسهم الرائع ومخاوفهم وهيامهم على وجه الأرض إلى بقية هذه الانفعالات اللانهائية ، ليقوموا بدور « العاطفة » كتجسيم فني للدور « الفكر » الذي يتبلور في المصير واللامعقول والمجتمع إلى بقية الجوانب الفكرية . أى أن الفنان بصوغ أفكاره في الأطر الوجدانية ، لتلتقى الأقصوصة ، « كوقف » فني مشبع بالعاطفة ، بـ « وجهة النظر » المليئة بالفكر . وقد كان هذا التعادل الغريب بين الفكر والعاطفة ، بين التخطيط العقلائي والانطلاق الشعوري العفوي ، كان سرّاً جوهرياً لهذا التوازن البارع في إرساء الكاتب لأعمدة رؤياه الفنية ، لانبثاق ثورته الأبدية . كان أبو الخير « من شدة الخوف تجمد قلبه فلم يعد يحقق بالخوف . ومن شدة الألم لم يعد يشعر بالألم » ، هذا الفيضان الروحي العميق الجذور في الشخصية الإنسانية ، كان موازياً لحركة الفكر الصارمة الراسخة في شخصية « أبو الخير » الثانية التي جعلته « يشق طريقه بعيداً عنهم ماضياً نحو مصيره ، وتابعته الأعين وهو يتعد رويداً رويداً حتى لم يبق منه إلا ما يبق في الخاطر من حلم . وهزوا الرعوس وقالوا : ضاع الرجل . انتهى أبو الخير . . . » .

غير أن « أبو الخير » لم ينته قط ، عم إبراهيم لم يسجن قط ، وإسماعيل الباجورى لن يدخل مستشفى الأمراض العقلية . إن هؤلاء الأنبياء جميعاً ما يزالون يجدّون في صياغة الثورة الأبدية لنجيب محفوظ ، فهي إذا كانت إصراراً على مواجهة المصير وتحدى اللامعقول ، والخروج من دائرة الحتمية المغلقة إلى منطقة الاحتمال المفتوحة ، وهي إذا كانت إلحاحاً متصلاً على أن « مجرد الوجود في الحياة » يلزمنا بأن نعيشها في صورة طيبة ، وأن نعمل من أجل ذلك ، فإنها أيضاً تجعل من « مجرد الوجود في الحياة » سبيلاً إلى التطلع الميتافيزيقي . لذلك كانت قصة « زبلوى » في « دنيا الله » امتداداً لقصة الجبلوى في « أولاد حارتنا » .

كانت « أولاد حارتنا » كما قلت في فصل سابق إضافة فكرية ضخمة ، قبل أن تكون إضافة فنية ، على غير ما يرى بعض النقاد . هذه الإضافة هي التفرغ لمشكلة العلاقة بين الإنسان والله ، بين الوعي البشرى ولغز الوجود الإنسانى . وأن حل الصراع الاجتماعى عبر التاريخ بواسطة الاشتراكية ( توزيع الوقف بالتساوى على أهل الحارة ) كان إيذاناً ببداية الصراع المرير مع سر الوجود . وقال نجيب محفوظ فى ذلك العمل الكبير ، إن البشر جميعاً سيتحولون إلى سحرة ( علماء ) وقد يصلون إلى حل اللغز ( إلى معرفة الله أو سر الجبلاوى ) . وأولاد حارتنا يظلون حائرين بشأن الجبلاوى : هل هو موجود أصلاً أم لا ؟ ويقوم عرفة بمحاولة اغتياله ( كشف السر ) ومع ذلك فالجبلاوى يشيع أنه راض عن عرفة وأنه يحبه ، وأنه هو وأمثاله سوف يعرفونه على حقيقته يوماً ما .

والدلالة هنا غاية فى الوضوح ، فالعلم قد حل مأساة البشرية على الصعبد الاجتماعى بالاشتراكية ، والمعرفة أيضاً فى طريقها الطويل سوف تنتصر ، سوف تكشف السر العظيم ، وتصل إلى الله ، إلى الحقيقة ، إلى قلب الوجود . وكأنى بنجيب محفوظ بعيد صياغة الأسطورة اليونانية القديمة ، أسطورة الوحش الرمزى الرابض عند مدخل المدينة يلقى أسئلته على كل من يهم بالدخول ، ويلتهم كل من لا يحل اللغز ، حتى « جاء شاطر وعانق الخطر » كما يقول الشاعر ، وحل اللغز ، ولم تكن سوى بداية المأساة . أما نجيب محفوظ فقال إنها بداية الحياة والعودة إلى الفردوس المفقود .

قصة زعبلاوى هي امتداد لقصة الجبلاوى لأنها صياغة جديدة لذلك التعطش الميتافيزيقى الخالد فى النفس الإنسانية ، ذلك التطلع الأبدى إلى المجهول والمطلق ، إلى سر الوجود ولغز الكون ، ذلك التشوق الدائم إلى شئ لا ندرى عنه شيئاً ولا ندرى له كنهاً ، شئ - بالحملة - لا ندرىه ! « الداء الذى لا دواء له عند أحد » كما يهتف بطل أقصوصة « زعبلاوى » . إنه رجل أصيب بمرض لم يعرفه العلم ولا العقل ، وقد سمع منذ الطفولة بأحد أولياء الله يدعى زعبلاوى تخصص فى علاج هذا المرض الوحيد المستعصى . وهذا هو أول الخيط الذى يستدرج به الفنان ، المتلقى ، إلى أعماق شخصيته الرمزية . فالرجل يسأل الدين عن مكان

زعلابى ، فيجاب فقط بأنه كان « معجزة » ، ويسأل بعض الناس فى غمرة ذهول حياتهم اليومية فيكتفون بوصفه بأنه كان « دجالا » ويحييه بعض العقلاء : لماذا لا يستعين بالعقل ؟ ويعطف عليه آخرون بقولهم إنه يندس بين الشحاذين أحيانا فلا يميز من بينهم . وصاح أحدهم « الرجل اللغز ! يقبل عليك حتى يظنوه قريبك ويختفى فكأنه ما كان » ، وثالث يترنم فى وصفه « هو الطارب نفسه ، وصوته عند الكلام جميل جداً ، ما أن تسمعه حتى ترغب فى الغناء ، وتهيج أريجية الخلق فى صلدك » فإذا تساءل من جديد :

« — وكيف يشئ من المتاعب التى يعجز عنها البشر ؟ .

— هذا سره ، ولعلك تظفر به عند اللقاء » .

وهناك شبه إجماع على أنه « حى » وإجماع مماثل على أنه قد يحضر الآن ، وقد لا يرى حتى الموت .

وقبل أن نمضى فى الصياغة التحليلية لهذه الأقصوصة الكبيرة ، ينبغى أن نشير إلى الدور الهام الذى يسند المؤلف إلى « بيت الله » فى هذه المجموعة من القصص . فهو المكان الذى يهرع إليه عم إبراهيم يسكب فيه من ذات نفسه الشئ الكثير الذى ينوء به كاهل البشر جميعاً . وهو المكان الذى يلوذ به سكان درب الفساد فيخلصون من الغناء ، وهو المكان الذى كان يعتقد أن يوجد به زعلابى . ولكنه لا يوجد به ! لماذا ؟ أليس هو الله ، كما نوى الإشارات العديدة السابقة ؟ أليس هو المطلق والمجهول الذى بحثت عنه شخصيات دنيا الله فى كتب التصوف وتحضير الأرواح ؟ لماذا لا يوجد إذن فى بيت الله ؟

لو كان الأمر هكذا ، لكان عم إبراهيم وسكان درب الفساد آلهة ، أو صورا من زعلابى . أو لكان زعلابى نبياً وصورة من عم إبراهيم وسكان حى البغاء . ولكن عم إبراهيم وأولئك النساء وإسماعيل الباجورى وأبو الخير ، أنبياء فحسب . هم رسل الفنان ، ومهمتهم بناء رؤياه الفنية على ساحة صلبة من الإيمان بالقيم الإنسانية تتخذ رمزا لها « بيت الله » . ثم يحى زعلابى أو الله ، تكملة لذلك البناء الشامخ . قد لا تخضع جزئيات الأقاصيص جميعها لهذا التفسير ، ومع ذلك تبقى الخطوط العريضة تبحث لها عن خريطة محددة ، فلا تجد سوى هذه الثورة الأبدية التى ينطلق منها نجيب محفوظ فى بناء رؤياه .

البناء ليس جدراناً صلبة من مادة الفكر فحسب ، وإنما كما قلت هو التجسيم الفنى لمجموعة هائلة من العواطف والمشاعر والانفعالات. بل يكاد يكون الفكر هو الشكل والانفعال هو المضمون ، إذا لم يكن العنصران شيئاً واحداً متفاعلاً مليئاً بالصراع والنبض الحى . فإذا كان زعبلاوى هو الله ، هو الفكرة أو الحقيقة المطلقة ، هو وجهة النظر التى يصوب إليها الكاتب عدسته وبنى منطقته فى التفكير ويعيد صنع العالم أو خلقه ، فإن البحث عن هذه المعانى جميعها طريق مليء بالأشواك والآهوال « هذا العذاب من ضمن العلاج » كما يقول أحدهم للباحث عن زعبلاوى. هذا العذاب هو « الأقصوصة كوقف فنى » هو العنصر الانفعالى ، الشعورى ، العاطفى الذى يتفاعل مع العنصر الفكرى فى وحدة جدلية عميقة تتيح لرؤيا الثورة الأدبية أن تنجلى وتتضح . إن العذاب هو السبيل الوحيد إلى زعبلاوى فلم يعد كائناً فى ذلك البيت الأسطورى ( كما كان فى أولاد حارتنا ) ولم يعد قاطناً بين أسوار المعمل ( كما كان يعتقد عرفة وحشش ) . . . « هذا الرجل العجيب يتعب كل من يريده ، كان أمره سهلاً فى الزمان القديم عندما كان يقم فى مكان معروف ، اليوم الدنيا تغيرت ، وبعد أن كان يتمتع بمكانة لا يحظى بها الحكام بات البوليس يطارده بهمة اللجل ، فلم يعد الوصول إليه بالشئ السير ، ولكن اصبر وثق بأنك ستصل » . فإن كانت هناك بعض الجزئيات الصغيرة ، تفلت من تصورنا الشامل للعمل الفنى ، فما ذلك إلا الرداء الواقعى الذى يكسبه لوناً قريباً من الأذهان والوجدان .

إن هذه الجزئيات « الواقعية » هى التى تعمق المعنى « الرمزى » لجوهر العمل الفنى ، فإن تكون العاطفة أو الانفعال أو الشعور مضموناً للبناء الفكرى ، يكون الشعر بظلاله وصوره وأنغامه هو إطار هذه العاطفة ، فلا نستغرب أن يكون اللص نبياً فى الشخصية الواحدة ، أو أن لا يوجد زعبلاوى فى أحد بيوت الله ، وإنما فى حانة ! إنها الحدث الذى اتخذ شكل المكان المادى حيث حضر زعبلاوى والرجل فى غيبوبة الخمر ، كما اتخذ دلالة رمزية هى الرؤية الخلسية ، الغيبوبة والحدس اللذان أرسلا بالرجل إلى حديقة الأحلام حتى أحس برشاش نافورة صاف ينهل على رأسه وجبينه دون انقطاع ( وهى اللحظة التى كان فيها زعبلاوى حاضراً وكأنه المسيح يقوم بعملية العماد المقدس حيث تحل الروح القدس فى الإنسان ) فإذا لطمه الوعى وأفاق ، كان زعبلاوى قد ذهب . وبالنطق التقليدى يمدد الرجل

فى البحث عن زعلابى وىعلن استعدادده لأن يعطيه نقوداً ، فىقول له « العجيب أنه لا تغريه المغريات سيشفبك إذا قابلته .. بلا مقابل .. بمجرد أن يشعر بأنك تحبه ». ما أعظم الشبه بين زعلابى والجلابى مرة أخرى ؟ الفرق الوحيد بينهما أن الطريق لم يعد مقصوداً على سحر عرفة وحنش ، لم يعد منطقنا - وريث الحضارات الفكرية السابقة - سيد الموقف الحضارى الراهن ، لم يعد العلم وحده قادراً على تفسير عالما ، ولم تعد الحتمية هى الكلمة الأخيرة فى هذا العلم .. هناك - إلى جانب ذلك كله - الحدس والاحتمال .. إلى بقية هذه العناصر التى تدفع بالفن لأن يبنى العالم من جديد . « وحسبى أنى تأكدت من وجود زعلابى ، بل ومن عطفه علىَّ مما يبشر باستعدادده للمداوئى إذا تم اللقاء . ولكننى كنت أضيع أحياناً بطول الانتظار فيساورنى اليأس ، وأحاول إقناع نفسى بصرف النظر نهائياً عن التفكير فيه . كم من متعبين فى هذه الحياة لا يعرفونه أو يعتبرونه خرافة من الخرافات فلم أعذب النفس به على هذا النحو ؟ ولكن ما إن تلج على الآلام حتى أعود إلى التفكير فيه وأنا أتسامل متى أفوز باللقاء . ولم يثنى عن موافى انقطاع أخباره ، فالحق أننى اقتنعت بأن علىَّ أن أجد زعلابى .. نعم ، على أن أجد زعلابى » .

وهذه هى الكلمة الأخيرة فى رؤيا نجيب محفوظ ، رؤيا الثورة الأبدية ، ومنهج الانطلاق اللانهائى . إنه علم واسع رحيب ، يقف فيه الإنسان وحيداً غربياً « على هذه الأرض » كما تقول المسيحية ويردد أليور كاسى . إلا أن غربة المسيحي مؤقتة ، أو مرحلة ، أو قنطرة إلى الفردوس الموعود . كما أن غربة إنسان كاسى تنحدر به إلى هاوية لا قرار لها من اليأس فهى لا تعد بشيء . أما غربة إنسان نجيب محفوظ فلا تعد بفردوس العالم الآخر ، ولا تتوقف نهائياً عن الوعد ، وإنما هى تعد بأشياء وأشياء فى هذا العالم بشرط أن يتسلح غريب هذه الأرض - فى مواجهة محنة المجتمع ومأساة الوجود - بالنضال الثورى والتساؤل المستمر . وهما عنصرا الثورة الأبدية ، ومحور رؤيا نجيب محفوظ .

وهو موقف بعيد تماماً عن أن يكون حلا وسيطاً بين الغربة المسيحية وغربة كاسى . إنها « رؤيا » متكاملة لها بنائها الداخلى المتماسك يستمد عناصره من وحى المرحلة

الحضارية التي نعيشها ومن صميم قضايا العصر . لذلك لم تنس بالتفاؤل المسيحي الساذج ، ولا بالتمرد العبيّ اليائس ، وإنما اتسمت بطابع المأساة البالغة العنف ، الدافعة إلى الحيرة الشديدة والبطولة الثورية في وقت واحد . فلا ريب أن التأكيد الملح على مأساة الوجود الإنساني يملأنا بالحزن ، ولكنه يدعنا في نفس اللحظة أن نتمسك بالحياة . وهذا ما يفسر لنا ما قاله نجيب محفوظ بشأن مسرحية « نهاية اللعبة » لصموئيل بيكيت من أنها لا تعدم الأمل « فالفن خلق والشاؤم فناء » .

• • •

ولنأخذ الآن الفنان الذي يصور مأساة الوجود احتراماً عميقاً ، كما أنني أحترم الفنان الذي يصور مأساة المجتمع احتراماً مماثلاً . والفنان الذي يصور المأساتين معاً ، أحترمه بنفس القدر والعمق . كل ما أرجوه أن يكون العمل فناً حقيقياً . والفن الحقيقي هو الجوهر العظيم الخالق الذي لا يزيّف الإنسان أو المجتمع أو الوجود . لذلك كان الصديق الفنّي هو المعيار الوحيد للفن الكبير ، ولذلك أيضاً كان عمل الناقد — فيما أعتمد — مقصوراً على تحليل العمل الفنّي إلى عناصره الأولية ، ثم صياغتها على نحو جديد ، تنجلي به أوجه الاختلال أو التوازن أو الاهتزاز في الرؤية . كالفنان الذي يحلل العالم إلى عناصره الأولية كذلك ، ويعيد صياغته على نحو جديد تنجلي به أوجه الانهيار والتحلل أو الانسجام والتماسك . ومن خلال الصياغة التعبيرية لهذا العالم يتبين لنا موقف الفنان وجهة نظره ، بل رؤياه ، ومن خلال الصياغة النقدية للعمل الفنّي يتبين لنا موقف الناقد وجهة نظره ورؤياه .

• • •

ورؤيا نجيب محفوظ ليست وليدة طفرة في أدبنا . لقد سبقها صف طويل من الأدباء العرب الذين حولوا الأقصوصة من الحكاية وجهة النظر إلى الرؤيا .

ورؤيا نجيب محفوظ ليست وليدة طفرة في أدبه ، لقد أرسى دعائم وجهها الاجتماعي منذ « همس الجنون » إلى « الثلاثية » ، وبدأ في إرساء دعائم وجهها الوجودي منذ الثلاثية إلى « دنيا الله » . . ومن ثم استطاع طيلة ربع قرن أن يتحول

من الأفاصيص ذات الدلالات الجزئية التي تتعاطف مع البشر وتسخط على الظلم ، إلى الأعمال ذات المواقف وجهات النظر التي تصوغ رؤياه الفنية الكبرى ذات الثورة الأبدية .

ورؤيا نجيب محفوظ لم يكتمل بناؤها بعد ، لأن تطوره — ومنهج هذا التطور — يؤكدان أنه لم يقل كلمته الأخيرة بعد ، ومن هذه الزاوية يكون هذا الرجل فناناً عظيم الانتماء لأنه عظيم الرفض ، فهو لم يغفل مأساة المجتمع ولا مأساة الوجود ، أى أنه لم يغفل الإنسان قط . . وهذا هو المنتمى العظيم .



## الفصل الخامس

### المتنمى فى أرض الهرىمة

كبنءول الساعة ىتحرك أءب نجىب محفوظ فى مرءلته الءءىءة . لا ىتءاوز أءءاً تلك الءركة السرىة القصىرة اللى ءمىل به هءة الناءىة أو تلك فى لءة ءاطفة ، ولكىها لا ءسأم هءا « الاءءظام » اللى ىىءو وكأىه ءركة « ءلك سر » فما أن نلقى نظرة على آلة الزمن العئىءة ءتى نءء الثوائى وقء هرولى إلى عقرب الءقائق وأن هءة قء ءءمعت ءول عقرب الساعة ءرءرءه من مكائه بىن الءىن والآءر ءءءوالى الأيام والسنىن ، وبنءول الساعة لا ىبنى عن ءركته المنءظمة وكأىه ىؤكد الءىءوءة من ءلال الءباء أو ما ىشبه الءباء . . هكلاء أرى أءب نجىب محفوظ فى تلك المرءلة اللى كانت « أولاء ءارءنا » و « اللص والكلاب » و « السمان والءرىف » من ءمارها المبكرة .

ولئن كانت « أولاء ءارءنا » قء أءءءنا المتنمى المءال ، أو المتنمى المقءرض ، فإن « اللص والكلاب » و « السمان والءرىف » قء ءءصىءنا فى المتنمى المءءء أو المتنمى الءاىص . وإءا كان المتنمى العام والمءرء فى « أولاء ءارءنا » قء اكءسب سمائه الأساسية من الفكر الإنسانى فى شموله وعالمىته ، فإن المتنمى المشءص فى « اللص والكلاب » و « السمان والءرىف » قء اكءسب سمائه الأساسية من الفكر المءلى فى ءزءىاته وءصىوصىته . . ولا ىبنى هءا الءصور بطىىعة الءال أن ءمة وءها ءاىصاً بنا فى « أولاء ءارءنا » كا أن ءمة وءها إنسانىاً عامماً فى الروابءىن الأءرىىن . . ولكى قصىءلى إلى القول بأنه إءا كانت « أولاء ءارءنا » ءمىل الءلىل النظرى لنجىب محفوظ فى طرىق الاءءاء الثورى ، فإن « اللص والكلاب » و « السمان والءرىف » ءمىلأن أزمة الاءءاء المصرى اللى اكءشفها على ضوء ذلك الءلىل . وبالرءم من أن نظرىة نجىب محفوظ فى الاءءاء إلى الثورة هى فى الءاءة ءصىلة ءءاربىه فى الفكر والءىاة كا ءءصء فى « أولاء ءارءنا » إلا أن أزمة الاءءاء

الثورى فى مصر إبان الستينات هى الواقع التفصيلى المحدد الذى عالجـه — بكل ما ينضج به من كثافة وثقل — فى « اللص والكلاب » و « السمان والحريف » .. ومعنى ذلك أنه إذا كان المنهج الواقعى هو الأرض المشتركة بين الروايات الثلاث ، فإن الانتقال من العام إلى الخاص يغير من بناء هذا المنهج بالحذف والتعديل والإضافة بما يجعل من الروايات التالية لـ « أولاد حارتنا » مرحلة جديدة فى أدب نجيب محفوظ .. بل إن تخصص « اللص والكلاب » و « السمان والحريف » فى أزمة الانتماء المصرى يجعل منهما مرحلة متكاملة كذلك ، فالأعمال الأربعة الواقعة بعدها تشكل فيما بينها مرحلة جديدة تماماً .. ولا أحد يدرى ما يضمرة الغيب فى ضمير هذا الفنان وجدانه .

ومع هذا أقول إن أدب نجيب محفوظ فى مرحلته — أو مراحلـه — الجديدة ، يتحرك بمنة ويسرة كبنول الساعة حركة واحدة منتظمة ، ولكننا نكتشف أن هذه الحركة القصيرة السريعة أبعد ما تكون عن « محلك سر » بل نكتشف أنها مصدر الثوانى والدقائق والساعات والأيام والسنين ، أى أنها مصدر الزمن فى امتداده المتدفق بالحياة وإن تشابهت دقائق البنول بين الحين والحين ، فإنما لتعلن الشوط الذى قطعتـه « الديبومة » فى مسارها « الثابت » .. وبعبارة أخرى نقول إن ثمة أفكاراً رئيسية فى المرحلة الجديدة من تطور أدب نجيب محفوظ لم يتغير جهرها وإن تغيرت تفاصيلها تغيراً يـؤدى أحياناً كثيرة إلى تأكيده . وكأنى بالفنان يبدأ من البسيط إلى المركب إلى الأكثر تركيباً حتى لتكاد تنمحي الوشائج بين البداية والنهاية ، وإن لم تخل الخاتمة عند النظر الدقيق من بذرة المقدمة .

هكذا نستطيع أن نتلفظ معظم الأفكار الواردة فى « أولاد حارتنا » حول الوقف والبيت الكبير والجلالوى والنظار والفتوات وأخيراً عرفة وحنش فى بقية الأعمال التالية ابتداء من « اللص والكلاب » حتى « ميرamar » . ولكننا حين نتلفظ هذه الأفكار الرئيسية سوف نشهد ما طرأ عليها من تغير كبير يحول كثيراً دون التعرف على الأصل البعيد . سوف نشهد المنتمى وقد عرف أزمة عميقة هزت كيانه حتى الأعماق ، وهى أزمة لم يعرفها بصورة واقعية ملموسة أحد المنتمى إلى الثورة فى « أولاد حارتنا » .. وسوف نشهد أن هذه الأزمة قد تطورت فى « الطريق » و « الشحاذ » تطوراً

خطيراً وشئ بالهزيمة التي طالعنا وجهاً لها في «ثرثرة فوق النيل» ووجهاً آخر في «ميرamar» .

\* \* \*

ولأن «أولاد حارتنا» ذات بعد واحد هو البعد الفكري المجرد فإنها تعد من الناحية الفنية رواية «بسيطة» تعتمد على الرمز الذهني المباشر بالرغم من معالجتها للقضيتين الكبيرتين في حياة البشرية ، القضية الاجتماعية والقضية الميتافيزيقية . . . أما «اللص والكلاب» وما بعدها فإنها روايات «مركبة» ذات بعدين يتفاعلان على نحو غاية في التعقيد ، فبالإضافة إلى البعد الفكري المجرد نجد الواقع الكثيف بكل أفعاله . والعلاقة بين الفكر المجرد والواقع المجسد أو بالأحرى بين النظرية والتطبيق ، هي محور البناء الروائي في المرحلة - أو المراحل - الجديدة في أدب نجيب محفوظ . . . فلا ريب أن الطابع الفكري لهذا البناء قد امتد من «أولاد حارتنا» إلى الأعمال التالية ، ولكن يصعب كثيراً القول بأن هذا الطابع يشكل عنصراً وحيداً في الأبنية التعبيرية الجديدة التي أبدعها الفنان بوحى من أفكاره المسبقة والواقع المتغير معاً وفي وقت واحد . ولقد صاغ نجيب محفوظ روايته الكبيرة «أولاد حارتنا» صياغة ملحمة حتى إنها لتخرج من نطاق التاريخ إلى نطاق الشعر<sup>(١)</sup> ومهما كانت نكهة التاريخ تغمر بناءها بعبق القدم فإنها تتناول حاضر الإنسان الحديث من وجهة نظر المستقبل والانتماء إلى الغد . وهي تحمل معنى الانتصار سواء في مراحل تطورها الثلاث من جبل إلى رفاة إلى قاسم أو في خاتمتها المتفائلة بقرب انبثاق فجر الأعاجيب . بحيث تقل عوامل الصراع الداخلي لتفسح مكاناً لصراع آخر بين الفرد والمجتمع تزداد صلابته التنسج اللحمي وقدرته على حمل الأعباء الفكرية والشعورية التي يجترنها الكاتب في عقول أبطاله ووجدانهم . والشحنة العقلية والعاطفية في «أولاد حارتنا» التي ترسبت في أعماق المنتمين إلى الثورة الأدبية هي النضال المسلح بالعلم لإقامة العدل الاجتماعي والتساؤل المستمر حول سر الوجود . وإذا كان أدهم قد فقد هو وذريته فردوس الجبلأوى عند ما حاول أن يطلع على الكتاب المحرم على الجميع الاقتراب منه أو معرفة سره ، فإن عرفة قد جاوز أدهم في مسعاه إذ اقتحم عرين الجبلأوى وقتل خادمه . ثم وصلت عرفة رسالة من الجبلأوى يباركه فيها قبل أن يلفظ أنفاسه بين يدي

(١) راجع «نجيب محفوظ بين أولاد حارتنا والشعاذ» لمحمد أمين العالم مجلة «الهلل» يوليو ١٩٦٥

السيدة العجوز التي قامت بإبلاغ الرسالة . وأصبحت المشكلة الرئيسية أمام عرفة أن يعيد الحياة إلى الجبلاوى فلم يعد ثمة تناقض بين أن يوجد الجبلاوى وأن يوزع الوقف بالتساوى بين أهل الحارة . . . تلك هى الخاتمة الملحمية - المنتصرة - التي وضعها الفنان / وايته فحل بذلك المشكلة الميتافيزيقية من خلال حله للمشكلة الاجتماعية .

وفى « اللص والكلاب » أجرى نجيب محفوظ أول اختبار لهذه النظرية فى مجال الواقع الحى . وكانت « أولاد حارتنا » قد نشرت فى إحدى الصحف اليومية عام ١٩٥٩ أى قبل أن يحدث ذلك التغيير الاجتماعى بقوانين يوليو ١٩٦١ وبعد هذا التاريخ بعام واحد نشرت « اللص والكلاب » . وهى تنتقل بنا من الجو الملحمى إلى قلب التراجيديا مباشرة . ذلك أن التغيير المنشود قد تم فى مناخ أقل ما يوصف به أنه شديد الاضطراب ، فلا تنظيم سياسى يقود تطلعات الجماهير إلى الاشتراكية ، والقرارات الفردية تنزل من عل فلا يتحقق منها ما يتحقق إلا بالقهر ودون مراجعة، والمتمتمون الثوريون يعجزون عن المشاركة فى تصحيح ما يستوجب التصحيح . . وفى ظل هذا الغياب الشامل للتنظيم والديمقراطية جنباً إلى جنب القرارات العلوية التى لا يتسق مضمونها مع أدوات التنفيذ للدولة القديمة المهيمنة، يقع المتمتم فى أزمة جديدة عنيفة بين الوجه الذى علمه الثورة وانضم إلى صفوف الطبقة الجديدة الوليدة وخان ، وبين الوجه الرابض فى أعماقه للكتاب والمسلسل . ويسقط سعيد مهران بطلا تراجيدياً مضرباً فى دمايته بين المقابر ، لافتقاده همزة الوصل بينه وبين « التنظيم » ، أى بينه وبين الجماهير التى يعبر عنها وبينه وبين الحرية التى يشارك فى صياغتها . وعندما يمتص المناخ المدمر كل ما هو إيجابى وثورى فى شخصية سعيد مهران لا يبقى أمامنا سوى المظهر الفردى والفوضوى والعيبى لحياته الدامية . على أن هذا المظهر لا ينبغى أن يخذلنا عن حقيقته الباطنة ، فالحق أن نجيب محفوظ لا يعنيه أن يأتينا بالمتمتم الثورى المباشر فى انتمائه وثورته ، وإنما هو يعادل الانتهاء والثورية معادلة موضوعية تخفى الكثير من الزوائد والخواشئ والتفاصيل الواقعية التى عرفناها فى شخص أحمد شوكت مثلاً . إنه فى المرحلة الجديدة يأتينا بشخصية ما تحمل فى تضاعيفها أفعال المجتمع الجديد بكل

ما يشتمل عليه من تناقضات وتبعات الرؤية الثورية لهذا المجتمع بكل ما تشتمل عليه من أبعاد . ولا يهيمه في الكثير بعد ذلك أن يحمل سعيد مهران بطاقة العمل الثوري أو لا يحمل . . فلقد يكون من المهم في بعض المراحل إبراز « نجاتيف » الصورة بدلا من الصورة نفسها . أقول ذلك ردًّا على تصور البعض منا أن نجيب محفوظ لم يتناول « الثوري الحقيقي » بعد ، وأنه اقتصر على تناول الائتاء السلبي أو الضائع<sup>(١)</sup> . إن هذا التصور يغفل « اللعبة » الفنية التي يلعبها نجيب محفوظ في تجسيد أبطاله الجدد . فالصورة الأصلية لسعيد مهران وعيسى الدباغ وعمر الحمزاوي وأنيس زكي هي صورة « الثوري الحقيقي » ، ولكن في ظل مناخ سلبي تحول صورتهم الأصلية إلى هذا « النجاتيف » الشائه الذي تعرفنا عليه في العمل الفني . أى أن التشويه والسلبية والانحراف إلى بقية السيات البشعة التي تجرف هذه الشخصيات إلى هاوية السقوط ، ليست سمات ذاتية كامنة بقدر ما هي انعكاسات مكثفة لواقع مشوه . وقد حرص الفنان على أن يعلق فكرة الثورة كرامة فوق رؤوسهم جميعاً حتى يروا - ونرى معهم - ما آلت إليه الفكرة عند التحقيق من تدهور أليم . . فليس الشاب الذي يسلك بيسراه وردة حمراء في « السنان والخريف » وليست إلهام في « الطريق » وليس عثمان خليل في « الشحاذ » إلا فكرة الثورة في نقائها المجرد ، ولا ينبغى على الإطلاق أن نعاملهم كشخصيات ثورية حية ، وإنما كرامة دائمة الحضور أمام الشخصيات الأخرى ، أوهم الوجوه الراسبة في الأعماق والمتخفية عن العيون ، ولكنها انتهت في ظل الأزمة الضارية التي يعانيها المجتمع إلى ضياع محقق .

إن « اللص والكلاب » تبدأ حقاً من حيث انتهت « أولاد حارتنا » ولكن بغير أن ترى الحارة « مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب » تلك النبوءة التي اختتم بها الفنان روايته الكبيرة . ولذلك فإن « اللص والكلاب » في نفس الوقت تكرر كثيراً من المشاهد التي صادفناها في « أولاد حارتنا » ، ولكنها تكررهما بصورة مركبة استوعبت بعداً جديداً من الواقع الحى . ويمكن اختصار هذه المشاهد إلى مشهدين رئيسيين : أولهما ، ضراوة الصراع الاجتماعى والآخرو إنخفاق الحل المبتايزيق .

(١) راجع « قراءة جديدة لنجيب محفوظ » لأحمد عباس صالح بمجلة الكاتب ( الأعداد من نوفمبر ١٩٦٥ إلى أبريل ١٩٦٦ ) .

لقد أضاف « الواقع الحى » إلى انتصارات العلم والفكر الاشتراكى أن « طبقة جديدة » قد ولدت فى ظل الفراغ التنظيمى والسياسى والأيدىولوجى ؛ وأن هذه الطبقة التى يمثلها فى الرواية « الصحنى » رؤوف علوان قد خانت مبادئ الثورة وأمست العدو الأول لسعيد مهران وما يمثله من قيم .. وكذلك أضاف « الواقع الحى » أن الشيخ على الجنيدى لم يكن فى جعبته من التصوف ما يشفى غليل سعيد مهران إلى الحرية والعدل :

- « سعيد : أنت شيخ سعيد .. هرب الأوغاد ، كيف بعد ذلك أستقر ؟  
 الشيخ : كم عددهم ؟  
 سعيد : ثلاثة  
 الشيخ : طوبى للعالم إذا اقتصر أوغادها على ثلاثة  
 سعيد : هم كثيرون ولكن غرمائى منهم ثلاثة  
 الشيخ : إذن لم يهرب أحد  
 سعيد : لست مسئولاً عن الدنيا  
 الشيخ : أنت مسئول عن الدنيا والآخرة  
 سعيد : المجرمون ينجون ويسقط الأبرياء  
 الشيخ : متى نظفر بسكون القلب تحت جريان الحكم  
 سعيد : عند ما يكون الحكم عادلاً  
 الشيخ : هو عادل أبداً  
 سعيد : هل فى وسعك بكل ما أوتيت من فضل أن تتقذى ؟  
 الشيخ : أنت تنقذ نفسك إن شئت  
 سعيد : هل نستطيع أن نقيم ظل شىء معوج ؟  
 الشيخ : أنا لا أهم بالظلال »

من ثم يسقط سعيد مهران فريسة الضياع المطبق يحناسين قتيلين ، فلا المسدس بقادر على إصابة الهدف ولا بصيرة الشيخ الجنيدى بقيادة على الرؤية . ومن ثم يسقط بطل « اللص والكلاب » سةوطاً تراجيدياً تنزف دماؤه سؤال كبير ظن نجيب محفوظ أنه أجاب عليه فى « أولاد حارتنا » ولكن الواقع الحى المتغير

استأنف الحكم قائلاً إن المشكلة تضاقم ولا تزال بلا حل . وإذا كانت « نور » تمثل الأمل اليتيم الذى تراهى لسعيد مهران قبيل انهياره بلحظات قليلة ، إذ كانت — وهى الموس — قد اختارت هذا الرجل المطارد لأن يكون زوجها بالرغم من الأخطار الموهلة التى تحلق بهما ، فإن « سناء » تمثل خيبة الأمل التى مزقت سعيد مهران فور خروجه من السجن ، فإنها — وهى ابنته — لم تتعرف عليه واختارت الأم الآثمة وعشيقها الملوث . وعندئذ لا بد وأن يسقط سعيد مهران علامة الاحتجاج الدامى على الواقع المشوه . ثم يلتقط نجيب محفوظ « سؤاله » الجديد ، أو من جديد ، فالحق أنه سؤال قديم وإن ازداد كثافة وتعقيداً ، ويرى به فى أتون تجربة جديدة هى تجربة المتمنى إلى الماضى . تجربة عيسى الدباغ فى « السمان والحريف » وقد أحاطه الفنان بمجموعة من الشخصيات الرامزة إلى اختلاف وجهات النظر فى الثورة والانهاء إليها أو ركوب الموجة أو الرفض . مرة أخرى يكرر الفنان المشاهد الرئيسية فى « أولاد حارتنا » حيث نلتقى بالمتصوف والانهازى والمتمنى والمألوم . ولعل أهم المشاهد التى تحفل بها « السمان والحريف » هو مشهد الختام حيث نلتقى بالمتمنى المفترض أو المتمنى المثال ، ذلك الشاب الطويل الأسمر المبتسم أبدأ المسك يسراه وردة حمراء وهو يشير إلى عيسى الدباغ على الطريق الوحيد لتجاوز الأزمة بشرط ألا يضيع ثانية واحدة من عمره تحت ظل التمثال الضخم للماضى الجميل .

ولا ريب أن « السمان والحريف » كانت جواباً يسير المثال على سؤال « اللص والكلاب » ، لم تكن جواباً فى عمق السؤال المطروح . . ذلك أنها تكاد أن تكون نقلاً حرفياً لإجابة « أولاد حارتنا » بغير زيادة أو نقصان . . بل إنها تكرر قصة نور و سناء فى « اللص والكلاب » فى شخص ربرى الموس وابنتها نعمات التى حملت بها من عيسى فى إحدى لحظات السأم والوحشة المريعة . وقد لا يكون التكرار — عن هذه الرواية أو تلك — موازاة رياضية ، ولكنها بالقطع ليست تعميماً لأزمة المتمنى . وهى وإن بدت جواباً على سؤال فإنها لم تعد كونها صدى الصوت ورد الفعل . وهكذا كانت حركة بندول الساعة من « اللص والكلاب » إلى « السمان والحريف » حركة منتظمة حقاً ، ولكن بدايتها العنيفة ونهايتها الرخوة جعلت خطلاً واضحاً يحتاج إلى إعادة النظر .

ولا بد لنا هنا من القول بأن أدب نجيب محفوظ لم يشهد رحلة دينامية بين الشكل والمضمون كما شهدا في هذه المرحلة الجديدة ، بحيث إننا نفعل الشيء الكثير ونحن نعرض لأزمة الممتى وهزيمته إذا لم نعرض للصياغة التعبيرية التي جسدت هذه الأزمة وتلك الهزيمة . . فالتعبير أمسى جزءاً لا ينفصل من المعبر عنه بحيث يستحيل القيام بعملية فصل متعسف بين الاثنين . بل في الحقيقة أن جانباً هاماً من جوانب الأزمة لاسبيل إلى تبينه إلا بوضع اليد على أدوات التعبير التي استخدمها الفنان في « اللص والكلاب » بصورة رئيسية و « السمان والحريف » بصورة أقل شمولاً من الأولى . وهي الأدوات التي تواجهنا في مرحلة الهزيمة الكاملة من « الطريق إلى « ميرamar » . وليس هذا الحديث عن « اللص والكلاب » و « السمان والحريف » إلا مدخلاً تمهيدياً لتناول مرحلتين جديدتين في أدب نجيب محفوظ هما مرحلة الأزمة المركبة الطاغية في « الطريق » و « الشحاذ » ومرحلة الهزيمة الضارية في « ثرثرة فوق النيل » و « ميرamar » . فلست أكرر هنا حديثاً سبق عن « اللص والكلاب » و « السمان والحريف » في موضع آخر ، وإنما أركز على أحد وجوهها التي تتصل أوثق اتصال بمجرى الروايات الأربع التالية . وهو الوجه الذي يتطلب بناؤه الجمالي وقفة أطول .

ونجانب الصواب إذا قلنا أن لا شأن على الإطلاق بين مرحلتى تطور نجيب محفوظ الكبيرتين ، وأعني بهما المرحلة التي يمكن للثلاثية أن تكون علماً عليها والمرحلة التي يمكن للـص والكلاب أن تكون علماً عليها . نجانب الصواب حقاً إذا قلنا أن لا شأن على الإطلاق تربط بين المرحلتين الكبيرتين ، فلا ريب أن الكثير من المرحلة الأولى قد تسلل إلى المرحلة الجديدة بحكم وحدة المجتمع ووحدة الفنان ووحدة التقاليد الأدبية . . هذه الوحدات التي ينتفسها العمل الفني وينمو بها ويزدهر . فالمجتمع المصرى الذى تركه نجيب محفوظ في نهاية الثلاثية عند ١٩٤٤ قد تغير قليلاً أو كثيراً بعد ١٩٥٢ إلا أن الملامح الحضارية العامة لهذا المجتمع لا تزال كما هى وإن تبدلت معدلات التطور الإنساني خارج بلادنا بما يستوجب من الفنان الحديث أن يردم هذه الهوة بين ركب الحضارة المتقدم ومستوى بلده المتخلف . وكذلك نرى الفنان الذى تركناه عند نهاية الثلاثية مهموماً بقضية



القضايا في حياة هذا المجتمع ، معنيًا أشد العناية بالاستماع إلى دقائق قلب هذا المجتمع ، هو نفسه الذى نراه في مسيرته الجديدة لا تخدعه المظاهر العابرة عن جوهر الداء الكامن ، بل إن أعماله الأولى تبدو جذوراً لأعماله الجديدة مضافاً إليها استماعه للتأويل لنفض العصر . وأخيراً فإن التقاليد الأدبية خلال الخمسة عشر عاماً الماضية وفي مجال الخلق الروائى على وجه التحديد لم ينل منها التغيير منالاً جذرياً أو حاسماً فلا يزال الجيل السائد في كتابة الرواية العربية هو الجيل الذى كتب الرواية الرومانسية أو الواقعية بشكلهما التقليدي ، ولا يزال نجيب محفوظ في مقدمة هذا الجيل وطليعته أقرب إلى الجيل التالى له من الشباب في تجاربهم النابضة بحياتنا وعصرنا معاً .

أريد القول أن ثمة أرضاً مشتركة بين القديم والجديد في أدب نجيب محفوظ تكونت عناصرها من المجتمع والفنان والتقاليد الأدبية . ولذلك ليس من الغريب أن نعر في أدغال المرحلة الجديدة على فروع وأغصان من شجرة قديمة . فالمتى وأزمته ، ليس قضية جديدة على أدب نجيب محفوظ . هذا من ناحية الفكر . وكذلك اللغة الروائية بكل ما فيها من كثافة وشفافية وأدوات حديثة كالمونولوج والأحلام ليست ظاهرة جديدة في أدب نجيب محفوظ . وهذا من ناحية الفن . فما الجديد إذن ؟

لنستمع إلى نجيب محفوظ يقول : « لم تعد البيئة هنا ولا الأشخاص ولا الأحداث مطلوبة لذاتها . الشخصية صارت أقرب إلى الرمز أو النموذج ، والبيئة لم تعد تعرض بتفاصيلها ، بل صارت أشبه بالديكور الحديث ، والأحداث يعتمد في اختيارها على بلورة الأفكار الرئيسية . والخطورة هنا أن تفرض الفكرة نفسها على الواقع فلا تتلاءم معه ، أو تضطر لأن تخلق له واقعاً خاصاً ، ولكن حين تنبع الفكرة ونتيجة من الواقع لمعايشة خصبة له ، لا يوجد التناقض بينها وبين الواقع حين تحاول التجسد في شكل من أشكاله . على أن هناك صعوبة يواجهها الكاتب إذ ينبغي أن تأتى الأحداث والأشخاص والجو العام للعمل الفني بصورة طبيعية بعيدة عن افتعال الصنعة والتدبير المسبق . وهو ما يبعد هذا المنهج في التعبير عن الأدب الفكرى ، وفي محاولات الأخيرة تنبع أفكارى من الواقع لأنه هو الذى يوحى بها ،

وبالتالى فإنها تعود إليه دون أن يكون هناك فرض أو تناقض<sup>(١)</sup> .

ولقد استطاع نجيب محفوظ فى هذه الكلمات القليلة البسيطة أن يوضح إلى حد كبير « معنى » الإنجازات الجديدة فى فنه الروائى . ولكن تجسيد هذا المعنى قد احتاج من الفنان أن يغير كثيراً من أدواته التعبيرية . . فبدلاً من توزيع « الأزمة » على عدد كبير من الشخصيات ، ربما بأنصبة متفاوتة ولكنها متساوية القيمة ، يركز الكاتب فى أعماله الجديدة هذه الأزمة بعينها - وفى مرحلة تجعلها أكثر احتداماً - على « شخصية واحدة » هى البطل الفرد الذى ينطوى تكوينه التراجيدى على قضية فكرية هى انعكاس حاد للقضايا الاجتماعية التى يكتبها بها بقية الأفراد . لقد كان المجتمع فى نسجه الواقعى المعتاد هو الديكور الرئيسى لأعمال نجيب محفوظ القديمة ، ولا يزال لهذا الديكور ظلاله التى يلقى بها على أعماله الجديدة ولكن « الفكر » بنسجه الذهنى المجرد هو العصب الحى لهذه الأعمال . ولذلك فالبطل ليس كائناً اجتماعياً أو سياسياً فحسب ، وإنما هو أيضاً « فكرة » استنبطها الفنان من أرض الواقع حقاً ، ولكنه امتنبت أيضاً معها رمزاً غاية فى الشفافية لما وجودها النوعى المستقل عن النسيج الاجتماعى . ولعل الفرق الجوهرى بين كمال عبد الجواد وسعيد مهران - مثلاً - يكمن فى هذه النقطة الخطيرة وهى أن أزمة كمال عبد الجواد لا تتكامل إلا بأزمة فهمى ورياض قلندس وأحمد شوكت ، فهذه الأزمات على طول الرواية بمنأى التاريخى وأرضها الاجتماعية تثمر فى النهاية هذا التعبير الأمثل الذى ندعوه كمال عبد الجواد . أما سعيد مهران ، فأكاد أقول إنه لا « يمثل » أزمة ، وإنما هو الأزمة وقد تكاملت وتجسدت فى شخصية واحدة لديها ما يشبه الاكتفاء الذاتى ، إن جاز تشبيه قدرتها على احتواء مختلف أبعاد الأزمة بغير الحاجة إلى شخصيات أخرى ، بل ودون الحاجة إلى الزمان والمكان التقليديين . فالحقيقة الخارجية للبطل الجديد عند نجيب محفوظ تتساوى مع حقيقة داخلية لا تحتاج بطبيعتها إلى القياس الموضوعى للزمن ، وبالتالي فإن حركة هذه الحقيقة لا تحتاج بطبيعتها كذلك إلى المنطق الشكلى فى تصور المكان . على أن نجيب محفوظ لم يسلك إلى هذا النرب الجديد من دروب التعبير المزدوج عن الحقيقتين الداخلية والخارجية مسلك جيمس جويس أو فرجينيا وولف فيغلب الحقيقة الداخلية على الحقيقة الخارجية بحيث تتضاءل الأخيرة إلى جانب الأولى وتكاد تختفى ، وإنما

(١) راجع « اتجاهى الجديد ومستقبل الرواية » لنجيب محفوظ بمجلة الكاتب عدد فبراير ١٩٦٤ .

هو قد حقق التوازن بين الجانبين على النحو الذى نلاحظه فى أعمال فوكنر<sup>(١)</sup>.

إن البطل الحديد عند نجيب محفوظ ليس « نموذجاً بشرياً » ، ليس « نطفاً » كهذه الأنماط التى يمكن أن تعكس لوحة اجتماعية محددة الأبعاد .. وإنما هو « تجاوز » للوحة الاجتماعية والسياسية إلى اللوحة الحضارية الأكثر شمولاً وبوجهها المحلى الخاص والإنسانى العام . ويكاد هذا البطل الحديد أن يصل بنا إلى حافة الأسطورة ، لأنه يعود بنا من بعض نواحيه إلى البطل الإغريقى القديم ، ويتصل من ناحية أخرى بعض الاتصال بالبطل المعاصر فى الأدب الأوروبى . ومن هذه الزاوية يمكن القول بأن المرحلة الجديدة فى أدب نجيب محفوظ لا ترتبط بأية وشيجة كانت بما يسمى « الرواية الجديدة » فى الغرب .. فالبطولة فى أدب نجيب محفوظ — بالرغم من كونها تراجمية — معقودة للإنسان ، تماماً كما هو الحال فى التراجيديات اليونانية حيث الإنسان المطارد من القدر . وكما هو الحال فى الرواية الوجودية ومسرح العبث حيث الإنسان المطارد من العدم . وفى هذين الحالتين نرى الإنسان عند اليونان وأحفادهم من الأوربيين المعاصرين على السواء ، وقد تصور نفسه « مركز الكون » مهما اختلفت الزاوية التى ينظر منها هؤلاء عن الزاوية التى ينظر منها أولئك عن الزاوية التى ينظر منها نجيب محفوظ . أما « الرواية الجديدة » فنورتها تقوم أساساً ضد هذا التصور وتلغيه جمالياً بالتركيز على جمادات الكون وعناصره غير الإنسانية ، تلك هى الغربة الحقيقية أو الانفصال الحقيقى بين الإنسان والطبيعة كما تدل عليه أعمال المدرسة « الشيئية » وفى مقدمتها أعمال آلان روب جرييه .. وهى المدرسة التى يرى أصحابها أنه من الغرور والاعتماد عن الموضوعية أن نؤمن الطبيعة من حولنا ونراها من خلال ذاتنا ، فذلك يؤدى إلى نوع من « الحلولية » لا علاقة له بالحقيقة ولا بالنظرة الموضوعية للأشياء . على النقيض من هذه الدعوى يزواج نجيب محفوظ بين الإنسان والطبيعة فى أعماله الجديدة مزوجة لم تحظ بها أعمال الواقعية ، فنحن نلاحظ بسهولة ويسر أنه يستخدم الطبيعة فى هذه المرحلة استخداماً إنسانياً محضاً ، وإن لم يجد عن ديكور الفكر .. فالماء والهواء والأصواء والظلال والأشجار والحيوانات ، تشارك جميعها فى صياغة الأزمة

(١) راجع « الحديد فى قصة العن والكلاب » للدكتورة لطيفة الزيات بجلة « الفكر العربى » اللبنانية — المجلد الأول — مارس ١٩٦٢ .

التي يعانها بطله بالإيماء والإيحاء والهمس ، وبخاصة عندما يستلزم هذا البطل إلى حقيقة الداخلية، فإن عناصر الطبيعة هنا تقوم بدور همزة الوصل بين الداخل والخارج في شخصية البطل . بل إنه بمجرد أن يكون ثمة « بطل » عند نجيب محفوظ هو الإنسان على أية حال سواء كان رمزاً حضارياً شاملاً أو غير ذلك، فإنه يختلف منذ البداية عن جوهر الرواية الجديدة « الأوروبية » . ومع هذا فإنه يمكن لنا ، بل وينبغي ، أن ندعو الرواية التي بدأ نجيب محفوظ في كتابتها ابتداء من « اللص والكلاب » بأنها « رواية جديدة » ذلك أن المصطلح هنا وليد تطورنا الأدبي نحن وليس استعارة من المعجم الأوربي ، فهي « رؤيا جديدة » قبل أن تكون رواية جديدة . وقد استلزمت هذه الرؤيا بناء جديداً تطلبت مواده وخاماته بحثاً شاقاً مريراً . فليست الرواية الوجودية بالرغم من اقتراب نكهتها من أدب نجيب محفوظ الجديد بالقلب النموذجي لبطولة عصرنا المحلي والعالمي على السواء ، ولم يعد « روكنتان » أو « ميرسول » بالبطل المثالي لهذه المرحلة « المعقدة » التي نعيشها في مصر ، والعالم . وليس مسرح اللامعقول بالرغم من اقتراب رائحته من أدب نجيب محفوظ الجديد ، بالقلب الملائم لهذه الشحنة المتفجرة من الأفكار والانفعالات التي تجيش بها صدورنا وعقولنا في الوقت الراهن . ومع ذلك فلا سبيل إلى التعرف الحميم على المرحلة « الجديدة » من تطور نجيب محفوظ الأدبي إلا باستكناه الأواصر التي تربط بينه وبين هذين التقليدين الكبيرين في تاريخ الأدب الغربي : التقليد الأول الذي تمثله الرواية الوجودية حقاً ولكن في اتصالها بجذور عميقة تمتد إلى كافكا ودوستوفسكي . والتقليد الآخر يمثله مسرح العبث ، ولكن في اتصاله بجذور عميقة تمتد إلى الأسطورة البدائية والراجيديا اليونانية . وإذا كان مناخ الحرب العالمية الثانية هو الذي أثمر البطل التراجيدي الحديث في الغرب ، لا متممياً وعبثياً وتمرّداً ، فإن مناخ ما بعد الحرب قد انعكس على الشعوب الحديثة الاستقلال في ذلك التفاوت الحضاري المربع بيننا وبين عصر العلم ، وانعدام التقاليد الديمقراطية في أسلوب الحكم . ومن ثم كان « المنتمى » هو البطل التراجيدي في بلادنا . ولكم ودّ نجيب محفوظ أن يسيطر الفكر الاشتراكي على أزمة المنتمى الثوري بانتقاله من فضاء لتجريد النظرى إلى أرض الواقع التطبيقي كما تشير بذلك اليونويا للمحمية في « أولاد بارتنا » . . . لولا أن رافقت تجربتنا الاجتماعية انحرافات بالغة العنف ليس أفلها

ظهور طبقة جديدة واثرة لامتيازات المجتمع القديم<sup>(١)</sup> ومعها برزت على السطح أزمة الحرية كما لم تبرز من قبل . وواجه المجتمع إلى الثورة في مصر تناقضات دامية أكثر حدة من التناقضات التي كانت تنهش لحمه فيما مضى . كان التناقض بينه وبين المجتمع السابق على الثورة تناقضاً طبيعياً ، فبالرغم مما يسببه من أزمات للمتمنى الثورى لم يكن ينهش منه سوى اللحم واللحم والعظم . أما التناقضات التي تراكت بينه وبين المجتمع الثورى فكانت تنهش منه إلى جانب ذلك كله ، القلب والعقل والوجدان . ومن هنا لم يكن نموذج « كمال عبد الجواد » كافياً لأن ينسد الأبعاد الجديدة للمأساة الممتدة إلى الثورة . لم يعد الصراع الطبقي والنضال الديموقراطى وحدهما يشكلان جوهر المحنة الوافدة مع تعاظم التقدم العلمى خارج ديارنا بحيث يكاد التخلف أن يكون قدرنا<sup>(٢)</sup> . وكذلك تعاقبت أشكال التنظيم السياسى الواحد بحيث تكاد أزمة الحرية أن تكون هى الأخرى قدرنا . ومن هذه العناصر المعقدة وتفرعاتها الدقيقة ولد البطل التراجيدى الحديدى فى أدب نجيب محفوظ تجسيدا موضوعياً أميناً لهذه الأزمة المركبة . وهو لذلك بطل مركب يعادل أزمة نجيب محفوظ ومأساة جلينا معادلة موضوعية خالصة من الناحية الجمالية . فهو البطل الذى يلغى المسافة بين الخالق والمخلوق فلا يصبح بوقاً لفكرة ولا تجسماً مباشراً لافعال طارئ . وإنما يبطل معنى « الراوية » ما دامت الذات هى محور الرواية . . . وليس من الغريب ألا يهتم الفنان فى هذه الحال ببقية الشخصيات إلا من زاوية قدرتها على إضاعة موقف البطل وزاوية النظر التى يبصر منها كل شىء . فلم تعد الشخصيات الثانوية « شخصيات » بالمعنى الروائى التقليدى ، وإنما هى الأضواء والظلال التى تحدد أكثر فأكثر مكان البطل من الأحداث . إنها ليست إلا الشرايين التى تلمد بدماء الحياة الفنية، فهى لا تتمتع مثله بوجود نوعى مستقل ، وإنما هى بمثابة الركائز الحية التى يستند عليها قيام البطل بدوره التراجيدى فى الرواية . ويختلف هذا الدور اختلافاً عميقاً عن الدور الذى كان يقوم به البطل اليونانى القديم فهو لا يحمل بذرة السقوط فى تكوينه المفترض ، هو لا يحمل اللعنة بين جوانحه من قبل أن يولد ، هو لا يضم السقوط

(١) راجع « حول قضية الطبقة الحديدية فى مصر » لمادل غنيم بمجلة الطلبة - عدد فبراير ١٩٦٨ .

(٢) راجع « التحنى الأمريكى » - الترجمة العربية - دار الآداب - بيروت .

منذ البداية . . فليس من قدر مكتوب على بطلنا . وكذلك فهو يختلف اختلافاً عميقاً عن البطل العدى الحديث ، لأنه لم يشارك في إبداع الثورة العلمية المذهلة التي وضعت الإنسان من جديد أمام مصيره في مواجهة عاتية . فليس من مطاردة بين بطلنا والموت . وإنما يقوم صرح البطل التراجيدي في حياتنا وفي أدب نجيب محفوظ على أساس التفاعل المطرد بين الواقع والإنسان ، على أساس ملاحقة الواقع للإنسان ومحاولة الإنسان اللاهثة لاحتواء هذا الواقع وتجاوزه . أى أنه ليس هناك « مجهول » كتب على بطلنا هذا القدر المزدوج من التخلف الحضارى وغياب الحرية للدرجة التي تصل بهذا البطل إلى حافة اليأس . كما أنه ليست هناك « مطاردة » غير متكافئة بين بطلنا النسبي وموتنا المطلق للدرجة التي تصل بهذا البطل إلى حافة المزيمة . وإنما يتجاذب المنتمى المصرى - والعربى بشكل عام - الفعل ورد الفعل . . فإذا كانت هناك « بذرة » ما في تكوين هذا المنتمى فهي ليست بذرة سلبية مطلقة تقضى عليه بالسقوط مهما ناضل ضد النهاية الفاجعة فضلاً نبيلاً وأليماً . وإنما « تتكون » بذرة السقوط داخل المنتمى وخارجه معاً وفي وقت واحد ، حتى ينشئ إلى الخاتمة التراجيدية بالانهار التام . وأنت تشعر حتى النخاع بأن سقوط البطل عند نجيب محفوظ ، هو سقوط عام وشامل لنا جميعاً . . فكما أن هذا البطل يلغى المسافة بينه وبين المؤلف فلا يعود ثمة معنى « للرواية » فإنه - وب نفس المقدار - يلغى المسافة بينه وبين المتلقى فلا يعود ثمة معنى لقصة « مروية » بل تصبح هناك « تراجيديا » كاملة الأبعاد اختارت القالب الروائى حقاً ، ولكنها لم تتخل قط عن خواصها الدرامية .

والخاصية الأولى الناتجة من توحيد الذات مع العالم هي ذلك الحديث الداخلى الذى لا ينقطع ، ويدعى بالمونولوج . على أننا ينبغي أن نفرق بين مستويات ثلاثة رئيسية لجرى الشعور حيث يلتقط الكاتب جزئياته من هنا أو هناك . وتبدأ هذه المستويات من منطقة اللاشعور وتنتهى بمنطقة الإدراك المنطقى الواضح الذى يمكن إبطاله للآخرين . والمستويات القهرية من اللاشعور يستحيل فهمها ولا تعنى الكاتب فى الكثير ، أما المستويات التى تتدرج فى وضوح نسبي وتسبق مرحلة الكلام فهي التى تعنى الكاتب كثيراً . . فالشعور فيها يتأثر بالأشياء والأحداث الخارجية . . وتتحكم هذه المؤثرات فى مجرى الشعور ولكنه يمتصها ويمتويها

فيمسيان شيئاً واحداً ، وحينئذ تؤدي هذه المؤثرات دورها بتجديد الجرى وتنشيطه .  
والمبدأ الأساسي الذي ينظم مجرى الشعور هو توارد الخواطر الحر ، أى قدرة الشيء  
على الإيحاء بشيء آخر إحياء كلياً أو جزئياً ، وكذلك التوارد الكيفي المثل أو  
المناقض حيث يدعو الشيء إلى التفكير في مثيله أو نقيضه على السواء . وتلك إذن  
هى طبيعة مجرى الشعور المتجددة والمتغيرة فلا يحكمه الترتيب المنطقي التقليدى ولا  
يحدّه الزمان والمكان فهو ينتقل بحرية تامة من مكان إلى مكان وتختلط فيه مستويات  
متعددة من الماضى والحاضر والمستقبل المتوهم<sup>(١)</sup> . وهذا هو الفرق الجوهرى بين  
أبطال نجيب محفوظ ، وأبطال جويس وكافكا وبروست ، بالرغم من إفادته التقنية  
من هؤلاء جميعاً . ذلك أن « الخارج » فى أعمال نجيب محفوظ مؤثر عميق الدلالة  
على « تصور » مأساة أبطاله وفق التفاعل الدائم بينهم وبين واقعهم ، وهو التفاعل  
الذى يتم فى دائرة « المحتمل » و « الممكن » لا فى دائرة الحتمية ، سواء كانت الحتمية  
العبيثة السوداء عند كتاب الغرب البرجوازي ، أم الحتمية البيضاء المتفائلة عند كتاب  
الشرق الاشتراكي ، وربما كانت تلك الدائرة من الاحتمالات المتواصلة والممكنات  
الأبدية هى المصدر الحقيقي لحركة « بنطلو الساعة » فى أدب نجيب محفوظ الجديد .  
وربما كانت أيضاً مصدر احتفاظه بالتوازن بين الحقيقتين الداخلية والخارجية . وربما  
كانت أخيراً مصدر ذلك اللون الخاص من ألوان المونولوج ، وأعنى به « الحديث  
النفسى » الذى قد يتطور قليلا إلى مرحلة المونولوج الداخلى غير المباشر ، ولكنه  
بالقطع لا يصل إلى مرحلة المونولوج الداخلى المباشر . وتعد أعمال جويس خير الأمثلة  
على هذا اللون الأخير من ألوان المونولوج الذى يعكس الأعماق الممتدة للاشعور  
بصورة لا يفترض معها وجود سامع .. أما نجيب محفوظ فيستخدم « الحديث  
النفسى » الذى يفترض وجود سامع جنباً إلى جنب مع « وصف مجرى الشعور » بواسطة  
السرد التقليدى . وذلك حتى لا يختلط الأمر اختلاطاً شديداً لا يسمح بأى قدر من  
الفعالية فى تطوير العمل الفنى والمتلقى على السواء . وهكذا يضع الفنان فى اعتباره -  
غير أسطورة الفن الخالص - المستوى الحضارى للبيئة المتلقية لهذا الفن بتطويع  
أدواته التعبيرية لما يمكن أن يؤثر فى هذه البيئة وأن يغيرها ، فلا بد من الاتصال بها  
والانفصال عنها بقصد تجاوزها معاً .. أما الاكتفاء بالانفصال عنها تماماً فإنه  
لا يثمر تأثيراً ولا تغييراً .

(١) راجع هذه النقطة بالتفصيل فى المقال السابق ذكره لكثرة لطيفة الزيات .

وتستتبع خاصية « الحديث النفسى » و « وصف مجرى الشعور » فى المرحلة الجديدة من أدب نجيب محفوظ ، مشكلة الزمن الروائى . فالحديث النفسى يلتقط الأفكار والمشاعر القريبة من السطح حقاً ، ولكن وصف مجرى الشعور يلتقط الأفكار والمشاعر الغائرة فى الأعماق . ويصل الفنان بين المستويين بتوظيفه للضمائر الثلاثة توظيفاً قادراً على تحقيق هذا التوازن بين الحقيقة الداخلية الراسية فى أدغال النفس البشرية ، والحقيقة الخارجية القادمة مع المجتمع والتاريخ . فليس الزمن الموضوعى الذى عرفناه فى الثلاثية بقادر على تشكيل « المحتمل » و « الممكن » فى المرحلة الجديدة ، إن الزمن الموضوعى هو العمود الفقري للحتمية . وليس الزمن الداخلى الذى عرفناه عند جويس ولا الزمن الوجودى الذى عرفناه عند سارتر وكامى ، ولا الزمن النفسى الذى عرفناه عند داريل وفوكنر ، هو الزمن القادر على تجسيد الأزمة الدائمة التى يعانىها الثورى فى مصر ، وهو خامة نجيب محفوظ الفنية ، وهى خامة تختلف أصلاً عن خامة هؤلاء الكتاب من ناحية ، كما تختلف إلى حد كبير عن خامة الثلاثية وما قبلها من ناحية أخرى . لذلك كان المزيج المركب من الماضى والحاضر والمستقبل ، ومن ضمير المتكلم والغائب والمخاطب ، هو تلك الأداة التعبيرية التى حملت عبء الزمن الجديد فى أدب نجيب محفوظ . ولم يعد ثمة تناقض بين ضمير المتكلم مثلاً - وهو الضمير العالم بكل شئ - وضمير الغائب الذى لا يعلم شيئاً ، وضمير المخاطب الذى يعلم شيئاً فشيئاً .

ويعتمد « الحديث النفسى » و « وصف مجرى الشعور » على الحوار والسرد معاً . ولكن الحوار هو الأداة الرئيسية فى التعبير سواء كان حواراً مع النفس أم مع الآخر . ذلك أنه الأداة القادرة أكثر من غيرها على التقاط الذبذبات المتوترة بين شد وجذب وبين مد وجذر . وهو الأداة الفعالة فى تجسيد متناقضات الفكر والشعور ، متناقضات الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية معاً . وقد بلغ الأمر بنجيب محفوظ أن يرفض تسمية أعماله « روايات » بل « قصصاً حوارية »<sup>(١)</sup> وهى ليست تسمية صحيحة ، ولكنها تؤكد صحة الظاهرة التى أدعوها بسيادة الحوار على السرد لأسباب نابعة من العمل الفنى ومن وحى المادة الفكرية التى يتضمنها ، وأقصد بها أزمة المتنى وهزيمته . فإذا



كانت التراجيديا هي قالب الأصل لأزمة الانقسام الداخلي، فإن الرواية الثرية لو استخدمت لنفس الهدف، لا بد وأن يكون الحوار - أى التناول الروائي للمأساة - هو التجسيم اللغوي الرئيسى. بل إن السرد، ذلك الجناح الآخر في التعبير عن المأساة، يختلف اختلافاً استراتيجياً عن السرد المألوف في الرواية التقليدية. فالمنطق الشكلي يكاد يتعلم في ضبط السياق اللغوي، حواراً أو سرداً.. فالعلم هو الضابط الإيقاعي الوحيد لهذا السياق، سواء كان حلم نوم أو يقظة، فالمادة الحلمية تشكل النسيج الأساسي في الرواية الجديدة عند نجيب محفوظ. والحلم في النهاية هو الإطار الذى يبرر اختلاط الماضي بالحاضر بالمستقبل، كما يبرر ثلاثى مقياس الرسم التقليدى.. فالمكان يفقد ملامحه المألوفة للذاكرة الواعية، وتغير أشكاله وأحجامه ومواقفه وفق التغيرات الحلمية الشاملة. ولا بد للغة هنا من أن تتساقط كاملاً مع هذا الحلم الروائي، على النقيض من المرحلة التقليدية في أدب نجيب محفوظ حيث كانت الرواية الواقعية تتطلب لفها انسجماً لفظياً متقناً مع مقياس الواقع الخارجى المألوف للعين المجردة. هنا تعدد مستويات اللغة تعدد مستويات الشخصية الروائية، فإذا كان صابر الرحيم وعمر الحمزاوي وأنيس زكى وسرحان البحيري يمثلون إلى جانب ذواتهم البشرية العادية، معاني أخرى أكثر شمولاً وتجريداً، فإن اللغة التى ينطق بها هؤلاء لا بد وأن تكون هى الأخرى ذات وجهين في التعامل الفنى مع المتلقى. لا بد وأن تحمل وجهها التقليدى المعتاد جنباً إلى جنب مع وجهها الرمزي الجديد. وكذلك فإن اللغة الجديدة في أدب نجيب محفوظ لا تجسد ولا تخاطب مستوى واحداً من مستويات الوعي، فلأن هناك مونولوجاً أو حديثاً نفسياً وصفاً تجري الشعور فإن هذه اللغة عليها أن تهبط إلى أغوار الشخصية لتنقل الشعور الغامض كما هو، وعليها أن تلهث في مطاردة الانفعال الطارئ الطاقى على السطح كما هو، وعليها أخيراً أن تتحكم في ميزان حرارتها بحيث ينقل إلينا درجات الفكر البارد كما هو. أى أن اللغة في هذه المرحلة الجديدة حقاً، تقوم بلور مخالف لما ندعوه أحياناً بوظيفة «التعبير» وإنما هى تتحول إلى عنصر من عناصر العمل الفنى وليس مجرد أداة للإفصاح. وعلى هذا النحو يصبح لموسيقى اللفظ دور جوهري في عملية البناء الروائي، وليس دوراً خارجياً من وشى الصنعة. وتصبح قضايا تقليدية مثل العامية والفصحى أو اللغة الثالثة المنتقاة من الألفاظ العامية ذات التركيب الفصيح فيمكن

نطقها بالطريقتين . . تصبح قضايا باثرة، لأن اللغة هنا ليست لذاتها ، وليست رداء خارجياً، إنما هي جزء جوهري من الكيل الروائي يتكامل بنموه لحظة لحظة، يكسب قيمته الفنية الحقيقية من الأقيسة الداخلية للرواية ، وليس من المفاهيم الوراثية في النحور والصرف. هكذا تنحت الشخصية ألفاظها بل وحروفها فضلاً عن تراكيب هذه الحروف والألفاظ من صميم مواقفها المتداخلة المتشابكة المتغيرة دوماً . وهكذا أيضاً - وبنفس المقدار. - تنحت اللغة شخصياتها ومواقفها فضلاً عن الأحداث المكونة والمطورة لهذه الشخصيات القلقة المتوترة دوماً . أى أن الشخصية أصبحت على وجه ما هي اللغة ، كما أصبحت اللغة على نحو آخر هي الشخصية ولم يعد ثمة مسافة تفصل بين الشخصية في حقيقتها ، والأداة الغوية المعبرة عنها ، فقد أمسيا شيئاً واحداً، ما يهدد اللغة يهدد الشخصية وما يهدد الشخصية يهدد اللغة في تفاعل إيجابى متبادل يصوغ الشخصية واللغة معاً وفي وقت واحد .

والحق أن اللغة في هذه المرحلة الجديدة قد حملت أثقالاً وأعباء جديدة تماماً على اللغة العربية والرواية العربية جميعاً . والحق أيضاً أن نجيب محفوظ قد عانى معاناة الأنبياء في خلق هذه اللغة الجديدة ، فهي لم تكن قط بحثاً عن لفظ جديد أو تركيب جديد أو خيال غير مطروق ، وإنما كانت رؤيا جديدة للغة كجزء لا يفصل عن رؤيته الجديدة للعالم والإنسان . هذه الرؤيا التي قد يتحمس البعض لظلالها على الكلمات فيسمونها شعراً ، وهم يقصدون ما آلت إليه من تركيز وتكثيف وشفافية . . وقد يعترض عليها البعض الآخر لمخافتها المعاجم المحفوظة والأذواق البصرية والسمعية التي نشأنا عليها وتربينا ، وهم يقصدون هذا « اللامنطق » في رصف حروفها وألفاظها وتراكيبها . ولكن لا سبيل أمام المتحمسين إلا التخصيص بدلا من التعميم والنوص في الأعماق بدلا من النقاط الظواهر السطحية ، كما لا سبيل أمام المعارضين إلى إعادة النظر في وظيفة اللغة من البداية ووظيفة الفن كذلك والعلاقة بين الفن واللغة ، إلا إذا نظرنا إلى هذه اللغة الجديدة بحث في اتصالها الوثيق بالرؤيا الجديدة التي يقدمها نجيب محفوظ في مرحلته الجديدة . . فهذه الرؤية وحدها هي التي تحدد المنطق واللامنطق في السياق الروائي من لغة وشخصيات وأحداث ومواقف .

### فما هذه الرؤيا الجديدة ؟

سؤال يردنا من عالم التجريدات الذى حاولنا فيه أن نحصى معالم التجديد الفنى فيما بعد الثلاثية وأولاد حارتنا ، كمدخل إلى عناصر التجديد الأخرى التى طرأت على أدب نجيب محفوظ إبان مرحلة التحول الدامية التى يجتازها مجتمعا . ومنذ البداية أقول إنه إذا كانت « اللص والكلاب » و « السمان والخريف » تمثلان « بداية » الأزمة أو مقلدماتها فلن « الطريق » و « الشحاذ » معاً يمثلان عتفوانها ، أى يجسدان الأزمة نفسها ، أما « ثرثرة فوق النيل » و « ميرamar » فيمثلان النهاية الأسيفة التى انتهت إليها وأخفى بها المزعمة . فلم يكن حديثنا إذن عن « اللص والكلاب » و « السمان والخريف » فى مقدمة هذا الفصل تذكراً لما جاء عنهما فى فصل سابق ، بل تمهيداً ضرورياً لتناول هذه المرحلة الجديدة الخطيرة ، مرحلة الانتقال التى تمثلها الروايات الأربع « الطريق » ، « الشحاذ » ، « ثرثرة » « ميرamar » . كذلك فلن حديثنا المحرّد عن الإنجازات الجمالية لهذه الأعمال ليس لإلزامها ضرورياً فى البداية كمدخل لتناولها فى التطبيق بصورة أكثر تخصيصاً وتفصيلاً .

\*\*\*

إن دورة السؤال والجواب فى روايتي « اللص والكلاب » و « السمان والخريف » تضع الفنان حقاً فى مأزق حرج ، وذلك حين تضعنا معه من جديد أمام النقطة التى انتهت إليها اليوتوبيا الملحمية « أولاد حارتنا » . . ولا بد إذن من البحث عن طريق جديد لعله يعطى جواباً جديداً . ومن هنا كانت « الطريق » و « الشحاذ » مرحلة البحث عن هذا الطريق الجديد والجواب الجديد . هما روايتان من أدب الرحلات ، ولكنها رحلات خارج الزمان والمكان من أحد الوجوه ، وإن تمت فى إطارها التاريخي والجغرافي على وجه آخر من هذه الوجوه . وهى بالقطع ليست مجرد رحلات نفسية فى أعماق الذات البشرية ، كما أنها ليست مجرد رحلات فكرية فى متاهات العقل الإنسانى . إن أهم صفاتها فيما أعتقد أنها ليست رحلات « معلومة » المقلدمات والنتائج من قبل أن يخطو الإنسان خطوته الأولى كما هو الحال فى « أولاد حارتنا » ، كما أنها ليست اختصاراً عملياً لتخطيط نظرى كما هو الحال فى الروايتين التاليتين لها . إن « الطريق » و « الشحاذ » رحلتان — أو محاولتان — مترادفتان جوهرهما البحث . والبحث يحتمل الممكن ولا يعرف اليقين أو المستحيل . ولكنه يتضمن دائماً عنصري المعرفة والجهل جنباً إلى جنب ، ومن لحظة إلى أخرى يعرف المرتحل

ويجهل ، ويعرف ويجهل إلى ما لا نهاية .. ويظل الشوق العارم إلى المعرفة هو وقود الرحلة إلى المجهول ، فإذا نفذ الوقود وقعت الكارثة . ومأساة الرَّحَّل العظام أنهم يكابدون الشوق بلا توان ولا غاية لهم سوى البحث في ذاته ، فهم يدرون أن لا نهاية محققة للطريق الذي قطعوا فيه شوطاً أو أشواطاً . والبحث وحده هو الذي يمنح حياتهم معنى بالرغم من إطلاعهم الدائمة على حافة اللامعنى . ذلك أن البحث في ذاته ليس إلا تلك الرغبة المتجددة في الحياة مهما كان الموت هو النهاية المؤكدة لها . والموت أثناء البحث ، أى أثناء الحياة الحقيقية ، يفضلُه المرتحلون العظام على الموت أثناء الموت ، أى أثناء الحياة الميتة . لأن البحث اختيار والموت اضطراب ، والتعاسة لأحد لها إذا استبدلنا الاختيار الوحيد باضطراب جديد . . فكأنما ارتفعينا الجسر مرتين ، نحن الذين نفضل بقية الكائنات بهذه اللؤلؤة الثمينة المسماة بالحرية .

والبحث عن الحرية والكرامة والسلام هي رسالة صابر بطل « الطريق » . والبحث عن التوافق بين ذرات الكون والانسجام هي رسالة عمر الحمزاري بطل « الشحاذ » . ومن قبل أن نجوس معهما الرحلة الطويلة الدامية ، علينا أن نتذكر ذلك التهديد الخطير الذي قدم به الفنان لهذه الرحلة بقصة « زعبلاوى » المنشورة في مجموعته « دنيا الله » . بضمير المتكلم يحدثنا بطل الأقصوصة أنه قد أصيب بالداء « الذي لا دواء له عند أحد » فلم ير بداً من البحث عن الشيخ زعبلاوى فقد سمع عنه الكثير منذ عهد الطفولة . ويبدأ المريض رحلته ابتداء من قاض شرعى إلى بائع كتب قديمة إلى شيخ حارة إلى أحد الخطاطين إلى أحد الموسيقيين . وعند أولئك جميعاً تألق الأمل لحظة وضاع . ولكنه استطاع أن يجمع بعض الصفات التي يمكنه بها التعرف على زعبلاوى فهو « على أى حال حتى لم يمت ، ولكن لا مسكن له » و « قد يندس بين الشحاذين فلا يميز بينهم » و « الرجل اللغز ! يقبل عليك حتى يظنوه قريبك ويختفى فكأنه ما كان » ، و « فى وجهه جمال لا يمكن أن ينسى » ، « هذا الرجل العجيب يتعب كل من يريده ، كان أمره سهلاً فى الزمان القديم عند ما كان يقم فى مكان معروف ، اليوم الدنيا تغيرت ، وبعد أن كان يتمتع بمكانة لا يحظى

بها الحكام بات البوليس يطارد بهمة النجل ، فلم يعد الوصول إليه بالشئ البسر ، ولكن اصبر وثق بأنك ستصل . وبفضله صنع الخطاط أجمل لوحاته والموسيقى أجمل ألحانه ، « هو الطرب نفسه ، وصوته عند الكلام جميل جداً ، ما إن تسمعه حتى ترغب في الغناء ، وتهيج أريج الحلق في نفسك » . وبالرغم من اجتماع هذه القرائن الكثيرة على « وجود » زعلابى ، والأدلة العديدة على مظهر هذا الوجود ، إلا أن مريضنا لم يهتد إليه . حتى قيل له إن سكيراً من الريف يتزل القاهرة كل فترة ويقضى وقته بإحدى الحانات يعرف زعلابى معرفة وثيقة فاذهب إليه عسى أن تنال المراد . وتوجه المريض إلى الحانة المبتغاة فالتقى بالرجل ولكنه لم يصادف زعلابى بل تأكد لديه حينذاك أنه لن يراه أبداً ما دام على هذه الدرجة من الإلغاز والإعجاز . وعند ما تبادل الكؤوس مع رجل الحانة انتشى بالخمير إلى حد السكر وتراعت له فيما يشبه الحلم هضبة من الياسمين في حديقة لا حدود لها وثمة رشاش نافورة يصب ماء صافياً فوق رأسه وأغاريد الطير من كل نوع تحيط السمع بأهازيج الجنة « وثمة توافق عجيب بينى وبين نفسى ، وبيننا وبين الدنيا ، فكل شئ حيث ينبغي أن يكون بلا تنافر أو إساءة أو شذو . ونشوة طرب يضح بها الكون » . وحين استيقظ من الحلم أو ما يشبه الحلم أنبأه صاحبه أنه نام نوماً عميقاً بالرغم من أن رجلاً طيباً حاول إيقاظه وتنبيهه بقليل من الماء رشه فوق رأسه ، فلما تسامح عن كنه الرجل الطيب فاجأه رفيق الحانة بأنه لم يكن سوى الشيخ زعلابى . وقبل أن يفتح فمه بالدهشة عرف أنه قد يأتى غداً ، وقد لا يأتى طول العمر ، وأنه لا تغريه المغريات ، ولكنه يهب الشفاء لمن يحبه بلا مقابل . « وعند كل منعطف ناديت يا زعلابى لعل وعسى ، ولكن لم يفلنى النداء » ، وحسبى أنى تأكدت من وجود زعلابى بل ومن عطفه على مما ييشر باستعداده للمداواتى إذا تم اللقاء ، « نعم ، على أن أجد زعلابى » . وتلك آخر كلمة فى هذه القصة القصيرة العظيمة ، أو ذلك التمهيد الخطير — كدقات المسرح الثلاث — قبل بداية الرحلة الموحشة الدامية التى بدأها هذا المريض باسم « صابر » فى الطريق و « عمر الحمماوى » فى الشحاذ .

وليس من العسير أن نلمح أوجه الشبه العديدة بين قصة زعبلاوى والروايتين التاليتين لها، وذلك في حدود كونها قصة قصيرة، أما الطريق والشحاذ فقصتان طويلتان. وليس من العسير القول بأنها كانت بداية « البحث » في طريق نجيب محفوظ الجديد بعد أن تأكد له بشكل قاطع أن المسألة أكثر تعقيداً مما كان يظن ، أكثر تعقيداً من أن تحملها كراسة عرفة أو الوردة الحمراء في اليد اليسرى للشاب الطويل الأسمر المتسم أبداً . لاشك أن أزمة سعيد مهران وعيسى الدباغ أزمة صحيحة في جوهرها، ولكنها من ناحية أخرى هي صورة جانبية للأزمة وليست تمثالا متعدد الأبعاد . والواقع من ناحيته يضيف كل لحظة سمات جديدة وملامح تعقد الأمر أكثر كثيراً مما كان عليه في لحظة سابقة . والسمات الجديدة لا تنفي الجوهر القديم ، ولكنها تبدل فيه وتغيره بما يستلزم بحثاً جديداً . وربما كان جيل كمال عبد الجواد الذى ودعناه في نهاية الثلاثية ، قد أعقبه جيل وأجيال في ساحة الوجود المصرى، ولكن أزمته في حقيقتها ظلت كما هي وأضيفت إليها عناصر جديدة أسهمت في تغييرها وتشكيلها على نحو جديد ، أما الجلود فباقية . ولم تكن « أولاد حارتنا » جزءاً رابعاً من الثلاثية كما تحدثت البعض في تصوير مسيرة نجيب محفوظ ، ولكنها كانت نوراً كاشفاً لأغوار الهوة الزمنية التى تفصل بين خاتمة السكرية وبداية العصر ، والكلاب . وقد كشفت الأضواء الباهرة عن أن الهوة الزمنية لا تعادها حرفياً هوة موضوعية ، فأساة كمال عبد الجواد قد ازدانت بالكثير من مشكلات العصر الجديد وقضاياها ، ولكنها لم تسقط كالشهب في قاع البحر . والفنان كان يحمل « كمال عبد الجواد » بين جنبه طوال مرحلته الفنية الجديدة ، فالدين والعلم والاشتراكية بمثابة العمود الفقري لتلك الرحلة إلى ما قبل « الطريق » . وعلى النقيض من فلاديمير واستراجون في انتظارهما لجلودو بمسرحية « بيكيت » يشد المريض رحاله بحثاً عن زعبلاوى ، وكذلك صابر عن سيد سيد الرحيمى ، وعمر الحمزاوى عن شيء لا يسميه . ولكن فلاديمير يقول لاستراجون « ربما نغنا الليلة في مكانه ، في الدفء ، في الجفاف ، على شمع ، على القش . ألا يساوى هذا عناء الانتظار ؟ لأنه يساويه » . هذه الفقرة التى جاءت في النص الفرنسى لمسرحية بيكيت وحذفت من الترجمة الإنجليزية لأمر لا نعلمه<sup>(١)</sup> تلتقى في الكثير مع فكرة نجيب محفوظ المحورية في « زعبلاوى » و « الطريق » و « الشحاذ » . وهى الفكرة القائلة — فيما أتصور — أن بحثنا ذاته هو الطريق ، والرحلة ذاتها هى الهدف ، وأن المأساة الحقيقية كامنة في التصورات التقليدية لمعنى الطريق ،

(١) نبهنى إلى ذلك الدكتور لويس عوض في حديثه عن بيكيت بكتابة « الاشتراكية والأدب » .

بينما « البحث » في ذاته يعنى الكشف ، والكشف هو الخلق والإبداع . هذه التصورات التى تقود المريض من القاضى الشرعى إلى شيخ الحارة كما تقود صابر من دفتر التليفونات إلى الإعلان فى الصحف كما تقود عمر الحزائى من الطبيب إلى وردة ومارجريت . . هذه التصورات التقليدية جميعها لمعنى الطريق لا تدل عليه لأنها كائنة قبله وسابقة عليه ، وإنما البحث نفسه الذى يحتمل الجديد مع كل نفس يردده الإنسان هو الطريق . وهو الغاية . ولا شك أن ضراوة الصراع بين ما هو كائن وما هو محتمل أن يكون ، بين المعرفة بالماضى والجهل بالمستقبل هى محور البناء الروائى فى أدب نجيب محفوظ الجديد . وإذا كانت قصة « زعبلاوى » تكاد تبرز شكلاً ومضموناً بعض القسمات الرئيسية فى روايتى « الطريق » و « الشحاذ »

فإن هذا لا يعنى أن الطريق كان معلوماً لدى الفنان من قبل أن يبدأ المسير فيه ، وإنما تبدو لى هذه القصة القصيرة العظيمة مجرد تمهيد خطير ، كذلك التمهيد الكبير الذى قامت به « أولاد حارتنا » لروائى « اللص والكلاب » و « السنان والحريف » ، مجرد تمهيد نظرى لرحلة الواقع بكل كثافته ونسيجه الحى . . وهى لا تملو كونها تمهيداً ؛ يقول على لسان المريض الأبدى بعد أن تأكد من وجود زعبلاوى « نعم ، على أن أجد زعبلاوى » . وهى مهمة تختلف فى الكثير عن رسالة عرفة من أجل إعادة الحياة إلى الجبللاوى ، أو هى على وجه الدقة أكثر تعقيداً . . ذلك أن الواقع أجاب على عرفة إجابة قاسية وعنيفة إذ ليست الأمور على هذا القدر من البساطة والتسطح ، ليست مسألة شبق ميتافيزيقى أو عدالة اجتماعية مهذرة فحسب ، بل هى مسألة حياة إنسانية مكتملة الجوانب عبر عنها صابر تعبيراً موجزاً فى شعاره الثلاثى « الحرية والكرامة والسلام » . ولكن الطريق الذى سار فيه صابر لم يكن بهذا القدر من الإيجاز ، لقد كان غابة كثيفة من الأشواك أو بحراً متلاطم الأمواج مليئاً بالصخور .

ولعل أهم حوار دار بين صابر وأمه قبل وفاتها هو ذلك السؤال الذى ابتدرها به حين باحت له بسر أبيه « وهل أضيع عمرى فى البحث عن شىء قبل التأكد من وجوده ؟ » فقد أجابته جواباً عميق الدلالة « ولكنك لن تتأكد من وجوده إلا بالبحث ، وهو خير على أى حال من بقاءك بلا مال ولا عمل ولا أمل » . .

.. هي إذن نفس البداية الهامة في قصة « زعبلاوى » فالفنان لم يبدأ من حيث انتهت ، وإنما هو يكرر بدايتها في مستوى جديد هو المستوى الواقعى الصرف . والحق أن قدرة نجيب محفوظ الباهرة أنه استطاع في مرحلته - أو مراحلها - الجديدة أن يجعل من « المباشرة » فناً ، فما يظنه بعض النقاد رمزاً أسطورية أو حتى تاريخية هو الواقع بنفسه وقد تجرد من كل ما هو عرضى وطارئ وعابر ليبقى على كل ما هو جوهري وأصيل . وتلبس الواقع بالرمز ومشابهة الرمز للواقع هي التي ورطت كثيراً من النقاد المخلصين في أحبولة المعادلات غير العادلة بين الرواية ودلائلها . فالحق أن رحلة صابر رحلة حقيقية لذلك الباحث عن الحرية والكرامة والسلام بافتقاده لهذه النجوم الثلاثة منذ توسدت أمه التراب ولم يبق في جيبه مال كثير يقيه شر العوز ، ولم يعد لديه من الأحباب والأصدقاء ما يتقن به شر الغدر . وهكذا أصبح الأمر لذلك المرتبط بألم غابت في ظلمة القبر ، وبألم غائب في الدنيا الواسعة ، أن يصبح قدره في هذا الوجود هو البحث عن الأب الذى لم يره وإن جاء صورة منه كما تدل على ذلك صورة الزفاف التى تجمعهم بأمه وشهادة الزواج التى احتفظت بها طول العمر ، منذ ارتبطت به وهو بعد طالب صاحب عز وجهه إلى أن هجرته إلى واحد من طينتها فعادت إلى الحماة الدانية القطوف من حيث أنت . هكذا قالت له : « ستجد في كنفه الاحترام والكرامة وسيحرك من ذل الحاجة إلى أى مخلوق بما سيبيئ لك من عمل غير البلطجة والجريمة ، فتظفر آخر الأمر بالسلام » وكأنها أرادت لابنها - قبل أن تلفظ آخر أنفاسها - مستقبلاً آخر غير الماضى الملوث بالدعارة الذى أودى بها إلى السجن فالقبر . وهكذا أيضاً ألغى نفسه جيداً في هذه الرحلة العسيرة الفهم ، فأين هي الحقيقة وأين هو الحلم ؟ تسأل صابر وقد عزم على أن يخطو الخطوة الأولى « أمك التى ما تزال نبرتها تردد في أذنك قد ماتت ، وأبوك الميت يبعث في الحياة » . وأنت المفلس المطارد بماضى ملوث بالدعارة والجريمة تتطلع بمعجزة إلى الكرامة والحرية والسلام . لقد أصبح مريض الشيخ زعبلاوى محدد المرض معروف الدواء ، ولكن معرفته بالدواء تزيد المرض ألماً كلما اتسعت المسافة بينه وبين زعبلاوى ، بين صابر وسيد سيد الرحيمى . فن شيخ الحارة إلى قائمة المسجونين إلى قارى الكف ، والنقود تقارب النقاد وهو بعد في الإسكندرية . وعتب على أمه في قبرها لحظات تذكر فيها أنها هي السبب ، خدعته طيلة العمر بقولها مات أبوك وهو في ريعان الشباب ، فهل



نعدته قبل أن تموت بقولها إنه حى ؟ وما العمل ؟ وأنت اليوم وحيد بلا أهل ولا أصدقاء كأنك جنس غريب . الوحدة الشقية والانهاء الحزن ، كلا وجهه للعاسة التى لا تنتهى . ويحزم أمره على السفر إلى القاهرة ، وفى فندق متواضع يلتقى بكريمة الزوجة النضرة لم خلیل أبو النجا صاحب الفندق الذى لن يتغير بعد الموت . وبمجرد أن يراها تراوده أخيلة جنسية تتخللها أحلام بالشور على أبيه ، بل هو يربط مباشرة بين فتاة الأنفوشي وعطفة القرشى وبين كريمة ؛ فإذا كانت هى المغامرة القديمة فالمحتمل أنه سيغير على الأب الغائب « وفى لحظة واحدة تجلت تخيلته صورة أبيه والوجه الدافئ المقعم بالإثارة » وقيمة ذلك تتضاعف — بالشهوة المغرية فى فترات الراحة من البحث — للوحيد الذى لا أهل ولا صاحب له . وعند ما تجيء المعجزة تقول له « أنا صابر ، صابر سيد سيد الرحيمى » . ولا يحتاج القارئ لأدب نجيب محفوظ الجديد إلى ذكاء حاد ليكتشف دلالة الأسماء التى يخلعها على شخصياته . فالصبر من نصيب المريض بالبحث عن أبيه ، والسيادة والرحمة من نصيب هذا الأب الغريب . والفنان يؤكد على معانيه بالإلحاح والتكرار القريبين من الإفصاح والمباشرة . حتى وهو يقدم لنا شخصية « كريمة » التى تقوم بدور بالغ التعقيد فى الرواية قارب فى وصفها بينها وبين الأم وكأنه يوغل فى مطاردة التصور التقليدى لموت الأم الذى لاحقه عند القبر وهم — أولئك المتربصون به — يوسدون بها الفجوة المظلمة . فالحق أن أم صابر فى رواية الطريق لم تمت بموت بسيمة عمران ، وإنما حياتها قد امتلئت فى شخصية كريمة . والرواية مليئة بالشواهد التى تجعل منها وجهين لعملة واحدة . ويستخدم نجيب محفوظ نفس اللعبة الفنية مع « إلهام » الشخصية الثانية فى حياة صابر بعد سفره إلى القاهرة . لقد تعرف عليها وهو يعلن عن أبيه فى جريدة « أبو الهول » فزاد انتعاشاً بإشعاعاتها التى ترفعه إلى مستوى غير مألوف فى علاقاته مع الناس ، وسحرها لا يستقر بموضع بالذات ، شائع كضوء القمر « وبه جانب مجهول يتعلق به الآمال كاستقرار أبيه » . ولا تلبث شخصية إلهام أن تنتصب أمامنا كامتداد « حاصر » للأب الغائب ، صفاتها أقرب ما تكون إلى صفاته وهى فى الحلم ابنته ، وهى أخيراً تسلك مع صابر ذلك الطريق الذى يجهد نفسه فى الشور عليه نحو الحرية والكرامة والسلام . ولو صبح هذا التصور الذى أراه لهاتين

الشخصيتين الهامتين في الرواية كريمة وإلهام ، فإن الفنان يكون قد أنجز بعض ما تبقى في قصة زعلالوى حين حضر الشيخ وكان المريض نائماً.. لإلهام في تصورى كانت هى « سيد سيد الرحيمى » فى لحظة حضور وتجسد خفيت عن عين صابر الغائبة عن الوعى بين أحضان كريمة ، أو بين أحضان أمه . . فالحق أنه لم ينفصل عن أمه بموتها بل امتد اتصاله بها عن طريق ارتباطه بكريمة . على هذا النحو يبدو لى البناء الروائى فى الطريق ، أن هناك طريقاً ممتداً من بسملة عمران إلى كريمة ، وطريقاً آخر يمتد من إلهام إلى سيد سيد الرحيمى . . وأن مأساة صابر الحقيقية هى أن أباه كان أقرب إليه من حبل الوريد، ولكنه لم يستطع أن يراه لأنه كان محاصراً بين دياجير الظلام سواء فى أحضان أمه أو فى أحضان كريمة . إن بصيرته لم تستطع أن تحرق الحجب الكثيفة من « المتعة والجريمة » التى هيأتها له المراتان ، ليرى الحرية والكرامة والسلام ماثلة له شاخصة إليه فى عيني إلهام وغيورها الفواح بالراحة وهدوء النفس . أى أن مأساة صابر تبدأ منذ تجمدت قدماء فى تلك الدائرة الجهنمية ، فأصبح لا يرى شيئاً آخر إلا من موقع هاتين القدمين الجاهلتين ، وهكذا أمتست كافة التصورات التقليدية عن معنى الطريق فى حياته عجزاً فادحاً عن الخطو خطوة واحدة إلى الأمام . لقد ظن أنه يتقدم وهو يتلقى هذه المكاملة التليفونية أو تلك من أشخاص كثيرين يدعون سيد سيد الرحيمى . ولكنه فى الواقع كان يمسك سماعة التليفون بيد وكريمة باليد الأخرى ، فاستحال عليه الاتصال الحقيقى بأبيه الذى سخر منه فى الحلم ومزق كل ما يربطه به وسخر منه فى التليفون قائلاً له « يا حمار » وسخر منه وهو يرق بعريته القاهرة . وسخر منه أولاً وأخيراً لما كان فى الإسكندرية ستة أيام ، كان صابر غارقاً إلى أذنيه فى البحث عنه . ولكن ماذا يجلى البحث والعين لا ترى ؟ وماذا يجلى البحث عن صورة ثابتة فى الخيلة بانث لقنمها أبعد ما تكون عن الصورة الأصلية وأحوج ما تكون إلى إعادة الخلق والاكتشاف ؟ وأزمة صابر بين التصور التقليدى للطريق وبين الطريق الحقيقى الذى يمكن أن يراه كل إنسان لو خلع عن بصره غشاوة الجحود هى محور الصراع الدرامى فى الرواية . والرؤية الجاحدة على الماضى هى التى ربطت أحياناً بين كريمة وأبيه ، فظالما قال لنفسه : « إذا كانت هى فتاة الإسكندرية فقد يعنى هذا أننى سأوفق فى البحث » أى أن الظن قد خالجه بأنه ربما كانت كريمة هى الطريق إلى

الحرية والكرامة والسلام ، فيما لو كانت شبحاً لتلك الظلمة الشهية في عطفة القرشى . وعلى طول الرواية لا يتبين صابر - ولا نثنين معه - ما إذا كانت كريمة هي فتاة الإسكندرية أم لا ، ولكننا نراها وقد تحولت إلى جلدار عال يحول بينه وبين البحث عن أبيه ، هذا الأب « الذى لا يحتاج إليه حباً في الحرية والكرامة والسلام فحسب وإنما خوفاً من الردى في الجريمة » . لقد ترك الإسكندرية بكل ماضيه الملوث بالدعارة والجريمة ، تركها ممناً النفس ألا تكون القوادة أو البلطجة من نصيبه . وطوال عملية البحث كان يتعذب عذاباً مفضياً ، ولكنه لم يوشك على الهلاك إلا حين أضمر الكف عن البحث والتفرغ لكريمة « وإذا قرر يوماً الكف عن البحث فسوف يندفع في طريق آخر ككورأعى » . وبين البحث والكف عنه عانى صابر أهوالاً دونها الجحيم ، ففي النصف الثانى من الليل ينسى كل شيء ولكن ما أن ينبج الصبح حتى تنزع نفسه شوقاً وحناناً إلى إلهام . وفي محضرها ترتفع به مشاعره إلى آفاق عليان الصفاء ولكن رغبته في كريمة لا تموت ، تغفو إلى حين ولكن لا تموت . جاذبية إلهام لا تخمد ، ولكن سيطرة الأخرى لا مهرب منها كالتقصاء . ولشدة وطأة هذه السيطرة يمتقنها أحياناً بقدر ما يعشقها ، وكما نادى باطله إلهام لكى تنقذه ولكنه نداء اليأس . وشد ما يهرب من هذا السؤال المزعج : من تختار إذا خيرت ؟ ولكنه يدأب على جسمه كمثل كامن . وأحياناً يمقت الليل وهو ينتظر كالأسير . وإلهام سماء صافية يجرى تحنها الأمان وكريمة سماء مليئة بالفيوم تنذر بالبرق والمطر ، ولكنها أيضاً سماء الإسكندرية المحبوبة « . بل لأنها سماء الإسكندرية المحبوبة ، فهو يكتبون بيران جحيمها الذى لا نهاية له . فالحق أن كريمة هي الواقع الجاثم ، هي الظلام والعمار والسجن وبسيسة عمران والموت . أما إلهام فهي كاسمها ورسمها ذلك الحلم العظيم الذى يلزم التوقيت الزمنى للواقع البغيض ، ولكنه يحتاج إلى بصيرة قادرة على اختراق الحجب الكثيفة ، هي الطريق المؤدى إلى الحرية والكرامة والسلام ، وهي أقرب إليه من حب الوريد ، ولكن دونها أهوال الماضى المثل بوجهه البشع على الحاضر ، ودونها الرؤية الجالمة على هذا الماضى المظلم . ولقد أثبت إلهام أنها بعيدة عن المثال بالرغم من كل شيء ، عصية عن الإلهام بها في جرعة واحدة كما هو الحال في كريمة التى يهصرها بين ذراعيه ويمتص شهورها دفعة واحدة . إلهام كالفضو يصعب الإمساك بأشعثه ، وكريمة كشريحة اللحم

المشتهاة مهما كبرت تغرى الغم بالقضم والمعدة بالهضم . وفي لحظات نادرة يجئ إلى صابر أنه لم يجئ إلى القاهرة للبحث عن سيد سيد الرحيمى ، وإنما لكي يجد إلهام « أحياناً نجري وراء غاية معينة ثم نمش في الطريق على شيء ما نلبث أن نؤمن بأنه الغاية الحقيقية » تلك ومضة برقت في اللحن للحظة واحدة كاد فيها أن يضع يده على الوجه الحقيقي لإلهام ، فهي بالفعل ليست إلا الوجه الغائب لأبيه المجهول . ولكنه سرعان ما يتراجع بمجرد أن يتذكر كريمة ، إنه يتعذب بها وبدونها ، يتعذب معها لأن جانباً فيه يتوق إلى إلهام ، ويتعذب مع إلهام لأن جانباً فيه يتوق إلى كريمة « والتوحيد بينهما أمنية لا يمرؤ على تمنيا » . ولم تكن المشكلة قط هي القدرة على الجمع بينهما كالمجمع بين الواقع والحلم ، وإنما كانت على وجه التحديد هي استبدال أحدهما بالآخرى . وهو في إحدى اللحظات النادرة التي كاد أن يضع فيها يده على وجه إلهام الحقيقي قال لها : « أعترف لك بأننى لا أجد لحياى معنى إلا عند اللقاء » . ولكنه عجز تماماً عن الارتفاع إلى « مسئولية حبا » بالرغم من كل ما قلتمته إليه من إمكانيات العمل والزواج لأنها إمكانيات تقع في دائرة الحلم ، مسيرة التحقيق وسط الظلام الملمم الذى يعيش فيه بين أحضان كريمة وخطوطها : قتل الرجل العجوز والزواج منها . وهكذا تصبح كريمة هي « الأمل الوحيد » الباقى له ، ولو كان منصفاً لقال إنها الواقع الوحيد الذى يملكه . أما إلهام فإنها « خرافة كالرحيمى » . وفي اللحظة التى يرفض صابر فيها أن يمكس بسماعة التليفون لما تأكد أن صوت إلهام لا يزال قادراً على النداء ، فى هذه اللحظة التى يرفض فيها الطريق الحقيقي الوحيد إلى سيد سيد الرحيمى ، فإنه قد أعلن فى نفس الوقت قبوله للطريق الذى أتى منه وانتهى إليه ، الحلقة المفرغة والدائرة الجهنمية التى بدأتها بسمية عمران وختمتها كريمة . . ومن ثم كان لا بد من أن يقتل عم خليل أبو النجا « وأملك هي القاتل الحقيقي » . وكما حاول التخلص من الجريمة بالاعتراف بها لإلهام . ولكن السلسلة الدامية كانت قد التفت حول عنقه بإحكام بالغ . تظن إلهام أن « العمل » هو الذى يحل مشكلته ، ولا ترى أن ما تظنه « مشكلة عابرة » قد أصبح جريمة مستعصية الحل . ولا بديل للجريمة — بعيداً عن إلهام — إلا أن يصبح كهذا الشحاذ الذى يسمع مديحه النبوى طول الوقت « كان فى شبابه فتوة داعراً . . ثم فقد كل شيء من قوة ومال وبصر فتسول » . هذا الشحاذ الذى

يقوم في الرواية بدور المرأة المتقلبة غير القابلة للكسر. وعند ما يصبح اليأس هو ما لنا الوحيد نفتح العيون على آخرها ، فعلى حافة الهوة تهرأ أقدامنا ونستيقظ لحظة قبل الانهيار العظيم . حينئذ يتبدى لنا كل شيء على حقيقته ولكن كالرؤيا بعد فوات الأوان . هكذا يصرخ صابر بعد أن عرف حقيقة إلهام « إذن رد الحياة إلى عم خليل واستيقظ من الكابوس » ، « ها هو الحب والحرية والكرامة والسلام فأين أنت ! ولماذا لم تقع المعجزة قبل الجريمة » . وهل في الأمر معجزة يا صابر ، أم أن العين الضرية - بكل بساطة - لا ترى شيئاً وإن كان قرب بناها ؟ لا يتساءل الفنان هكذا ، ولكنه يورد آفات صابر : إلهام لست إلا عذاباً ، لست إلا سوطاً « للتغير والتعذيب » . ولكن هذه الآفات لا تبذل من واقع الأمر شيئاً ، حتى بعد اكتشافه لحقيقة إلهام ، فهي حين تتصل به تطلب إليه اللقاء من أجل الأب « الذي جثت البحث عنه » لا يعبرها التفاتاً ، فإذا ألحت واقترحت بأن تجيء هي إليه قال بضيق لا يخلو من حدة « كلا » . وتنجلي الرؤيا كلها في عيني صابر وهو وحيد في الزنزانة ، تماماً كموقف ميرسول في نهاية « الغريب » ، هذا مع القسيس وذلك مع محاميه . ويوجز صابر طريقته بإيجاز أعيق الدلالة فيقول للمحامى الذى أرسلت به إليه إلهام فذرف عليها « اللعة الثانية » في عمره كله « الحكاية كلها كالحلم ، جثت من الإسكندرية للبحث عن أبى فوقعت أحداث غريبة نسيت فيها مهجتي الأصلية حتى وجدت نفسى أخيراً في السجن » . وهل خرجت من السجن أبداً أيها البطل الراجيدى العظيم ؟ يستكمل صابر خيبته الدامية قائلاً « والآن أكاد أن أنسى كل شيء إلا المهمة الأصلية التى جثت من أجلها » بعد فوات الأوان ، للأسف ! والحامى كالملايين الزاهدة في التفلسف ، ولكنها تتفلسف رغم أنفها فيؤتى أنه لا جدوى من التفكير في هذا الآن ، ولكنه يعد بالإشارة إليها في المرافعة « باعتبارها أول جناية كتبت عليك قبل أن تولد » ، و « لن تجنى من الاهتمام بأبيك الآن إلا التعب والضائع فإن مجيئه أو علمه سواء في موقفك الأخير » . وكالغريب فى قصة كامي يهتف المحكوم عليه بالإعدام بأن اليأس 'لن يصيبه' إلا إذا وقع اليأس . وكما أن المشهد الأخير فى قصة « الغريب » يكشف أعماق البطل كشفاً نهائياً ويبلور رؤيا الفنان بلورة نهائية ، فكل ذلك المشهد الأخير فى قصة « الطريق » بالرغم من اختلاف جريمة القتل فى قصة الكاتب الفرنسى عنها فى قصة كاتبنا المصرى اختلافاً فى

المقدمات لا يفضى إلى اختلاف مشابه في النتائج . يقول ميرسول في خاتمة « الغريب » :  
 « لم أكن أجهل أن الموت في سن الثلاثين أو في سن السبعين لا يهم كثيراً ، إنه في كلتا الحالتين سيعيش بطبيعة الحال آخرون ونساء أخريات ، وسيستمر الحال على هذا المنوال آلاف السنين ، ولم يكن هناك شيء أكثر من ذلك وضوحاً بأى حال ، والشئ المؤكد هو أنني أنا الذى سأموت ، سواء الآن أو بعد عشرين سنة »  
 وينفعل أخيراً في وجه الكاهن قائلا « لم يعد أمانى سوى وقت قليل لا أريد أن أضيعه مع الله » . وعن صابر تحدث ضمير الغائب « أين الله حقاً ؟ هو عرف اسم الله ، ولكنه لم يشغل باله قط . ولم تشله إلى الدين علاقة تذكر . ولا شهد النبي دانيال ممارسة عادة دينية واحدة ، فهو يعيش في عصر ما قبل الدين » .  
 ويمتص بطل الطريق مأساته بالتمنى ألا يكون هذا الأب حياً كما يقول على برهان فقد ضاعت الحرية والكرامة والسلام « ولم يبق إلا حبيل المشتقة » . ولكنه في أعماقه تأكد له وجوده ، ذلك الذى لا عمل له إلا الحب - تماماً كزيبلاوى - وقد أهلى صاحبه كتاباً عن الشباب اللدائم ، فياله من كتاب يحتاج إليه ابنه المحكوم عليه بالإعدام .  
 وإن كان « الاتصال به إن لم يكن مستحيلاً فهو يستلزم وقتاً لن يتسع لك » وتستسلم الكلمات على شفتى صابر بلا مبالاة وللمرة الأخيرة « فليكن ما يكون » .

وتنتهى رواية « الطريق » لتبدأ من جديد في داخلنا ، فالحق أن مثل هذه الأعمال لا يكتب نهاياتها الكتاب ، لأنها بمجرد أن تتسرب إلى أعماقنا الخفية تشق لنفسها أخاديد غائرة في الوجدان يصعب على أى كاتب مهما أوتي من المقدرة أن ينتبأ إلى أين تنتهى .

ولعل الشكل في رواية « الطريق » هو المدخل الوحيد إلى سرها المفلز ، وليس في ميسورنا أن نصنع العكس فنبحث عن مضمونها أولاً حتى نفسر شكلها . والذين أقدموا على البحث عن السر قبل أى شئ آخر بذلوا جهوداً مضنية تغرب ثمارها في القليل أو الكثير من جوهر العمل الفني ، ولكنها في معظم الأحوال لم تصب موضع القلب من هذا العمل الخطير . ولقد تورط كثير من النقاد في أحجولة صابر نفسها ، في الرؤية التقليدية لمعنى الطريق ، وراحوا يلتمسون للرواية هذا التأويل أو ذاك بعيداً عن أقرب الطرق إليها ، وإليهم . بعضهم رأى فيها رحلة

ميتافيزيقية خالصة كهذا الرأى القائل بأن الطريق « هو بحث الإنسان الدائب عن الله أو عن أبيه الذى فى السموات كما تسميه بعض الأديان، وهذا القدر الذى يسوقه سوقاً إلى المشتقة هو قدر موته المعلق فى رقبته منذ أن خرج إلى الوجود<sup>(١)</sup> »؛ والرأى القائل بأن الطريق هو ملحمة الروح المصرية التى تتجسد فى إيزيس باسم بسيمة عمران وفى أوزوريس باسم الرحيمى وفى حوريس باسم صابر<sup>(٢)</sup>. ولحق أن رواية الطريق ابتداء من اسمها وانتهاء بالوجه الغائب الحاضر لسيد سيد الرحيمى مروراً بالأحداث التى رافقت صابر فى خطى بحثه العقيم تكاد توحى بأنها رحلة ميتافيزيقية . ولكن هذا الإجماع فيما أتصور يعطى أئمن عطايه فيما لو ألحقنا هذه السيات الميتافيزيقية بالشكل دون المضمون . والبعض الآخر يرى أنها رحلة واقعية خالصة كهذا الرأى القائل بأن السيد الرحيمى هو جمال الدين الأفغانى وأن عم خليل أبو النجا هو الرأس مالية وأن محمد الساوى هو البيروقراطية وأن على سريقوس هو الشعب وأن الزوج الأول لكريمة هو الاستعمار<sup>(٣)</sup> . والرأى القائل بأن الأب المفقود هو الشباب الثورى فى الجامعات إبان السنوات الأولى من الثلاثينات<sup>(٤)</sup> أو أن أزمة صابر هى أزمة الصراع بين الروح والجسد، وأن الأب الضائع فى جو الرواية يشير إلى فقدان العقيدة « فالبطل رمز للإنسان الذى يبحث عن عقيدة شاملة تملأ حياته وتعيد إليه إيمانه وتناسقه النفس<sup>(٥)</sup> » وكاد هذا الرأى أن يمس وتراً حقيقياً فى الأزمة كلها لولا أنه استطرد — أو استدرك — بأن « الأب الذى يبحث عنه البطل هو الله » ، ولعل الخطأ القائل فى هذه « التأويلات » جميعها أنها تأويلات وفروض تعتمد الرؤية التقليدية فى البحث ، ربما كانت الرواية تقدم نفسها بصورة أيسر من ذلك بكثير ، وأردت القول « أقرب » من ذلك بكثير . فلقد خاض هؤلاء النقاد المخلصون بحاراً صعبة لاكتشاف لؤلؤة لم تنزلق من أيديهم لحظة واحدة لو أنهم فكروا قبضتهم عنها . ومن حيث أرادت هذه التأويلات أن تعبر على الصعب والبعيد المتالك ، جاءت نتائج

(١) راجع « الثروة والأدب » لـ دكتور لويس عوض — الطبعة الأولى ٦٧ — دار الكاتب العربى ص ١٣١ .

(٢) راجع مقال توفيق حنا عن الرواية بمجلة « القصة » عدد ١٢ سنة ١٩٦٤ .

(٣) راجع مقال فؤاد دواو — « المجلة » عدد يوليو ١٩٦٤ .

(٤) راجع مقال صبرى حافظ — بالأدب يونيو ١٩٦٤ .

(٥) راجع كتاب « أدباء معاصرون » لـ رجاء النقاش — الطبعة الأولى مكتبة الأنجلو ١٩٦٨ — ص ١٩٨ .

الإرهاق المضني الذي كابده في مشقة حقيقية ومعاناة صادقة أبعد قليلاً أو كثيراً عن الأبعاد المركبة للرواية، فهي لا تخرج عندهم جميعاً - واقعيين وميتافيزيقيين - عن أحد احتمالين: الدلالة السياسية أو الدلالة الروحية. ولو أن الكاتب قصد فعلاً إلى هذه أو تلك من الدلالات السياسية أو الروحية وحدها لما احتاج إلى هذا البناء المركب غاية التركيب، بل لأصبح هذا البناء عبئاً ثقيلاً يحسب عليه لا له. وهذا لا يبنى مطلقاً أن ثمة أفكاراً سياسية تناثرت هنا وهناك، وأن ثمة أفكاراً ميتافيزيقية كذلك، ولكني أعتقد أن الرواية أعقد من أن تنفرد بها هذه الثيمة أو تلك، كما أنها أعقد من أن تضم الثيمتين جمعاً آلياً يقترب من الرداء النظري في «أولاد حارتنا» أو «زعبلاوى». فإلجلاوى هناك قد اكتفى بمباركة عرفة وأصبح عرفة مطالباً بإعادة الحياة إليه، وزعبلاوى اكتفى برش المياه المباركة على مريضه وتركه يغط في نوم عميق. ولا يمكن لصابر وطريقه أن يكونا تكراراً لهذا أو ذاك. فسيد سيد الرحيمي هو الحى الغائب لا يحتاج إلى بعث عرفة، وإنما صابر يحتاج إليه على نحو مختلف عن حاجة مريض زعبلاوى الذى نال على يديه قطرات من المياه الصافية.

ولست أزعم هنا أني أقدم تفسيراً جديداً أو مغايراً لما سبق، لأن المنهج «التفسيري» في النقد ينهار من أساسه أمام هذه الأبنية الجديدة في أدب نجيب محفوظ، وهي أبنية مركبة في أمس الحاجة إلى التحليل والمقارنة أكثر من حاجتها إلى التعليل والتأويل. لذلك قلت إن الشكل في «الطريق» هو المداخل السليم إلى مضمونها، واضعاً في الاعتبار أن العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون لا تتبع الأولوية لأيهما على الآخر. وإنما يقترب نجيب محفوظ من فرانز كافكا في استلهاهما قالباً تعبيرياً موازياً - لا مفارقاً - لخطوات التفكير. ومن ثم يصبح «تحليل» هذا القالب التعبيري إلى عناصره الأولية بمثابة التعرف المباشر على الخلفيات الفكرية الماثلة له. فحين يبدأ مؤلف «المسخ» قصته بهذه الصورة التي وجد جريغور سامسا نفسه عليها ذات صباح «وقد تحول إلى حشرة ضخمة» فإنه في واقع الأمر لا يرمز بهذه الصورة إلى شيء خارجها، وإنما هو يقصدها قصداً مباشراً بدلاً من اللجوء إلى الاستعارة والتشبيه والمجاز. لقد كان من قبيل «التعقيد المبتذل» أن يشبه الفنان شخصية ما من شخصياته بأنها «حشرة» فما كان من كافكا إلا أن ألغى حواجز



التفاق الاجتماعي وزق الاتفاق غير المكتوب بين الكاتب وقارئه وجعل من إنسانه حشرة بالفعل ما دام يراه هكذا بدلاً من الاعتذار عن هذه الحقيقة الصارخة بإقامة جدار من التشبيهات المجازية المستعارة . وفو أن يصبح جرمجورى سامسا « حشرة ضخمة » في ذلك اليوم الغريب تبدأ الأحداث مسيرتها « المنطقية » بدءاً من هذه النقطة « غير المنطقية » في ظن الكثرة الغالبة . ومن هنا يكشف الفنان زيف الحياة التي نعيشها ولا مقوليتها في آن واحد . ولا يصل نجيب محفوظ بعمله الفني إلى هذا الحد من البساطة المفعزة في أدب كافكا ، وإنما هو يحاكيه في « تركيب » بنائه الروائي من أكثر المواد بساطة وبباشرة . . بحيث تكتسب هذه المواد في تركيبها النهائي منطقها الخاص الذي قد يختلف مع المنطق العام الشائع ، بأنه أكثر صراحة بل وصراحة . ويتعمير أدق ، يتحول المنطق إلى أداة من أدوات الكشف والنفاذ إلى الحقائق ، بدلاً من إكسابها قدرًا يتفق عليه الجميع اتفاقاً غير مكتوب من الاتساق الكاذب والتكامل المفتعل . وكما أن كافة التأويلات الدينية والنفسية لأعمال كافكا لم تثمر فهمًا عميقاً له ، فإن كافة المحاولات الميتافيزيقية والسياسية في فهم « الطريق » وغيرها من أدب المرحلة الجديدة لنجيب محفوظ لم تثمر ثمارها المرجوة . ذلك أن هذه الأعمال - لكافكا ونجيب محفوظ - على الرغم من الاختلاف العميق والجوهري بين الكاتبين تتناول إحدى اللحظات « الحضارية » في التاريخ ، وليست الميتافيزيقا أو السياسة إلا غطاء خارجيًا لا بد من كشفه حتى يمكن اكتشاف ما هو أعمق ، أو ما استتر تحت الغطاء الذهني .

على ذلك يمكن القول بأن الأعوام الثلاثين التي تسبق رحلة صابر ، وتشكل ماضيه الملوث بالدعارة والجريمة ، ليست هي الخطيئة الأولى أو الخطيئة الأصلية كما يذهب النقاد الميتافيزيقيون ، كما أنها ليست الفترة الزمنية السابقة على تاريخ كتابة الفنان للرواية حتى يشطح النقاد الواقعيون في خيالهم إلى الثلاثينات من هذا القرن في تاريخ مصر الحديث . . وإنما يمكن لهذه السنوات الثلاثين أن تكون مجرد رقم يزدوج معناه ، فهو المبرر الفني لأن يكون صابر شاباً في عصرنا ، ولكن مقارنته بسن الرحيمة تعادل ألف سنة عاشها حضارتنا المتخلفة . واللعبة الفنية التي أجادها الكاتب في تجسيد الجبل الذي مضى عليه القرون وهو يعد حتى يزرق ، يكررها في مستوى جديد يجعل من الرحيمة جواباً في الأرض طولاً وعرضاً شرقاً

المتى

وغرباً.. فإذا كان الجبلوى تبسيطاً ميتافيزيقياً خالصاً لفكرة المطلق الذى لا يموت ، فإن الرحيمى تركيب حضارى معقد لما بلغته الإنسانية من تقدم يتناقض مع تخلف أبنائها فى مكان من الأرض هو مكاننا ، وفى زمان ما من التاريخ هو زماننا. وهكذا يصبح للطريق وجهان مترابطان: فصابر هو « الإنسان المعاصر » حقاً ولكن فى « مصر المعاصرة » أيضاً وعلى وجه التحديد . وهو ابن « الرحيمى » حقاً ، ولكن للرحيمى أبناء آخرون فى مختلف بقاع الدنيا . وإذا كان الرحيمى هو الوعد المتجدد بالحرية والكرامة والسلام ، لا بالمعنى المتصوف للتحرر أو السلام ، فالكرامة بينهما همزة وصل شديدة الوضوح فى إيماءتها للمعنى الحقيقى ، فإن صابر - وإن كان ابنه - إلا أنه الشاهد التراجيدى على ضيعة الوعد العظيم فى أرضنا وزماننا . وليست الرحلة التى قطعها صابر وانتهت بالحرية إلا برهاناً دموياً على « وجود » الحرية والكرامة والسلام و« غيابها » فى آن واحد : وجودها فى ذروة ما وصلت إليه الحضارة من تألق ، وغيابها بما آلت إليه حضارتنا من تخلف وانحطاط . فلا ريب أن أزمة صابر على وجه اليقين كامنة فى الفجوة التى لا سبيل إلى ردها - كما أوضحت أحداث الرواية - بين الانتهاء إلى الماضى الملوث بالدعارة والحرمة ، والانتهاء إلى المستقبل المزدان بالحرية والكرامة والسلام ، أو فى عبارة مختصرة بين الحلم والواقع . فالحق - مرة ثانية - أن الفنان فى تجسيده للطريق المفضى إلى الحرية قد جسّد فى نفس الوقت الطريق المفضى إلى الحرية . ولكن أزمة المتسمى التى اقتضت فيما مضى على خداع رؤوف علوان لسعيد مهران ، واقتصرت على خداع الماضى لعيسى الدباغ حتى إنه لم يتراخ فى الجرى مسرعاً خلف الشاب الطويل الأثمر المسك بيسراه وردة حمراء . . هذه الأزمة لم تكن إلا فى نقطة البداية ، لأن المتسمى وقد ترك تمثال سعد زغلول واتجه فى طريق المبتسم أبداً لم يكن يدري أنه لا يزال عند نقطة البداية . حتى مريض زعبلوى فقد تأكد من وجوده وحزم أمره على البحث عنه . ومن هنا بدأت الرحلة المريبة التى خاض صابر أهوالها بكل ما يحمل اسمه من القدرة على تحمل الألم المر . خاض رحلته وهو يحمل بين جنتيه « كمال عبد الجواد » و « عرفة » و « سعيد مهران » و « عيسى الدباغ » ، يحملهم مجتمعين لا فرادى فنلمح بين ضلوعه نبضة هذا ونفخة ذاك ، فى قلبه شريان يصب ووريد يمتص ، والدماء تمتزج ببعضها امتزاجاً يصعب معه اللعين المجردة أن تفصل

بين كرة الدم البيضاء عن الكرة الحمراء . . ولكن صابر يخونهم جميعاً ويتجاوزهم إلى الوراء خطوة أبعد ما تكون عن خيانة ( ژوف علوان وأبعد ما تكون عن الحزب النهار على رأس عيسى وتمثاله العتيد ، خطوة إلى جذورنا العميقة الفائرة في الروح والوجدان والكيان المصرى بأكمله ، تتمثل حقاً في أنظمة اجتماعية تارة وفي دروشات دينية تارة أخرى ، ولكنها هي نفسها أعمق غوراً من كل هلوسة ونظام ، إنها حضارتنا التي تمزقت أوصالها وانحطت ، فتخلفنا عن ركب الإنسانية المتقدم بمئات السنين . هذا هو الكشف الأول لنجيب محفوظ في رحلته الجديدة ، وهو الكشف الذي أسميه « بالبحث عن الجذور » في القسم الأول من الرواية . وهو البحث الذي بدأته بسيمة عمران في اللحظات السابقة على موتها ، وأتمته كريمة إبان الفترة الأخيرة السابقة على موتها هي الأخرى ، فالموت هو الخلاصة المؤكدة للماضى والحاضر معاً لأنهما وجهان لزمان واحد لم يصبه التغيير الحقيقي . ومن هنا قلت إن كريمة هي بسيمة عمران ، وإن صابر لم ينفصل عن أمه لحظة واحدة طيلة الرواية ، وإن موت الأخيرة هو تأكيد لموت الأولى ، وإن تمت النهاية على يدى الابن الضائع . فلاشك أن صابر - وليس الأب الغائب - هو الشخصية الضائعة في « الطريق » . وضياعاها لا يقرب في كثير أو قليل من ضياع « محجوب عبد الدام » في القاهرة الجديدة ، ذلك الضياع الاجتماعي المحتمل . وإنما هو ضياع يقرب قليلا من كمال عبد الجواد ويقرب أكثر من معيد مهران حتى إذا وصل صابر كان نموذجاً لضياع المتنى إلى الماضى حقاً ، ولكنه منم إلى المستقبل فعلا مع فرق واحد خطير: هو أن الانتهاء إلى الماضى أكثر واقعية وتجلواً من الانتهاء إلى المستقبل ، للدرجة التي نفرق بها بين الواقع والحلم . وهذا هو الكشف الثاني لنجيب محفوظ في رحلته الجديدة : « البحث عن مخرج » ولا أقول البحث عن نظرية كذلك المحاولة التي أقدم عليها يوسف إدريس في « القرافير » . فالحق أن رحلة صابر كانت في جوهرها بحثاً جسوراً متواصلاً عن مخرج لهذا المتنى الذي يكاد يضيع في ظل حضارة متخلفة خاوية من الحرية والكرامة والسلام . ويصل نجيب محفوظ إلى ما يشبه النتيجة التي وصل إليها يوسف إدريس ، فإذا كان القرفور قد ظل فرفوراً بحكم قوانين الطبيعة ، فإن صابر قد نفذ صبره وارتركب الجريمة بحكم قوانين الحضارة . وإذا كان الناقد فيليب راف يصف قصة « المسخ » بأنها تجسيد لإحساس

امرى جثم الوجود على أنفاسه وليس أمامه إلا الانتهاء إلى هذا الوجود<sup>(١)</sup> فإنه من الممكن تطبيق نفس القول على قصة « الطريق » إذا وضعنا كلمة « الواقع » بدلا من الوجود حتى لا يتسرب الوصف من بين أصابعنا إلى متاهات غيبية . على أن فرقا جوهريا يظل قائما بين « الحكم الحضارى » على صابر بالموت ، والقدر الطبيعى عند يوسف إدريس أو القدر الميتافيزيقي عند كافكا . فالحكم الحضارى ليس مطلقاً من المطلقات خارج الزمان والمكان ، وإنما هو قضية نسبية يتحمل جانباً هاماً في مسئوليتها صابر نفسه لأنه شارك برؤيته التقليدية في اختفاء الطريق الصحيح من حياته ، وماذا تستطيع العين المجردة أن ترى إذا كانت البصيرة الداخلية قد أصابها العماء ؟ إنها حينئذ تتحول إلى عين زجاجية تحول دون تشويه الوجه الظاهرى ، ولكن يستحيل عليها أن تمنع آلاف التمزقات التى تصيب صاحبها إذا مضى في طريقه وحيداً ، كصابر . أما الجانب الآخر من المسئولية فإنه يقع على عاتق الأعوام الثلاثين التى تمثلها أم صابر وكريمة وما يرتبط بهما من الظلام والدمار والدعارة والجريمة ، فهم ليسوا أعواماً ثلاثين إن قسنا الزمن بعمر صابر وعمر الرحيمى ، وإنما هو « مجرد رقم » يعنى هذا الركाम الزمنى الهائل الذى يفصل بين واقعنا الدامى بمنوره التى نخر فيها السوس وأمسيت يباباً ، وبين مستقبلنا الضبابى الغائم الذى ننفصل عنه بجبل المشقة إذا سار الزمن بهذا المعدل الرهيب الذى يوسع الهوة بين صابر وأبيه حتى لا يبقى ثمة وقت يسمح له بقراءة كتابه عن الحياة مائة عام .

وصابر هنا فى تمزقه الأليم بين الحاضر والماضى والمستقبل ، هو بطل تراجيدى متكامل السمات التراجيدية ، هو امتداد حتى لكمال عبد الجواد فى مرحلة أكثر تعقيداً . وإذا اعتبرنا كمال تجسيدا لأزمة جيل لا لأزمة فرد ، فنحن أن نعتبر أزمة صابر تجسيدا لأزمة أمة بأمرها وحضارة بكاملها ، لا أزمة فرد . وحقاً أنجب محفوظ يدين الطرق الفردية إلى الخلاص كما هو الحال مع سعيد مهران ، ولكن صابر فى « الطريق » لا يمثل طريقاً فردياً وإن تجسدت فى شخصه الفرد كافة العناصر الحضارية الشائخة - رغم شبابه - والمؤدية إلى الانهيار . . والحضارة - من أحد

(١) راجع مقالة « مقدمة إلى كافكا » ترجمة ماهر البطولى - مجلة القصة - العدد ١٢

وجوهها - ليست إلا التقاليد المادية والمعنوية الممتدة من الماضي لإنارة الحاضر أو إظلامه . ويبدو أن ألف عام من الانحطاط والتخلف قد مزقت الأوصال بين ذرى نهضتنا الحضارية القديمة وبين ماوصل إليه الركب الحضارى المعاصر من تقدم. كما يبدو أن الصحوة المفاجئة التى صعدناها منذ أواخر القرن الماضي لم تستطع - فى ظل الحضارة القاهرة للإنساننا - أن تكون صحوة عميقة وشاملة . فليس ماضينا مجرد تمثال لسعد زغلول يتعين على عيسى الدباغ أن يترك مكانه تحته ليتابع الخطى الحثيثة للشباب العجيب ، وإنما هو ماض يطارذك أينما كنت تحت التمثال أو بعيداً منه لأن ارتباطك به أعمق من ارتباط عيسى بحزب الأغلبية وإنما هو فى مستوى ارتباط صابر بأمه وكريمة فى وقت واحد . وإذا كانت بسمية عمران قد قتلت عم خليل أبو النجا - فى رأى صابر - فإن صابر قتل أمه ولم يقتل كريمة فى رأينا . وهكذا يختلف الأمر اختلافاً عميقاً بين موقف نجيب محفوظ من « الأب » وبين موقف كافكا الذى كان يراه بديلاً للسلطة أياً كان نوعها . وإن كان « البحث » هو العنوان المشترك بين الكاتبين ، سواء كان بحث « ك » أو جريجورى أو المسّاح فى قصص كافكا ، أو كان بحث صابر والحمازى ومريض زعلابى وعرة فى قصص محفوظ . كما أن الأمر فى جريمة صابر يختلف عنه اختلافاً كبيراً فى جرائم « الغريب » لكامى أو « قاتل بلا أجر » ليونسكو أو « اللص والكلاب » لنجيب محفوظ نفسه . ويكاد الأمر فى تصورى أن يصبح أكثر جلاء ووضوحاً لو أننا عقدنا المقارنة بين صابر من ناحية وبعض شخصيات دوستوفسكى من ناحية أخرى . وفى زعمى أنه إذا كان نجيب محفوظ قد تأثر فى ماضيه الفنى بتولستوى ودكتور وبلزاك وزولا ، فإن حاضره يتأثر بدوستوفسكى وكافكا وكامى وبيكيت . وقد أُلحنا فى سياق هذا البحث عن بعض الجوانب فى هذه التأثيرات ، وأن الألوان لتعرض لبعضها الآخر . كانت روسيا القيصرية تعاني آلام « المحاض » الحضارى الوافد عليها من غرب أوروبا بعد ظلام كثيف كاد أن يدمر البقية الباقية من كيائها المادى والمعنوى . وكانت « حبل » بالثورة كما يقولون . ولكن دوستوفسكى بالرغم من الآراء السياسية التى ينشرها هنا وهناك قد ركز الجهد معظم الجهد على مستقبل « روسيا » الحضارى ، أو مستقبلها « الإنسانى » كما كان يحب هو أن يسمى هدفه

ويتساءل الناقد فيليب راف ما إذا كان هذا اللون من القصص التي يكتبها دوستوفسكي يمكن أن تنلجح فيما يسمى بالقصة البوليسية النفسية ، ويجب بأنها لكذلك فهي قبل كل شيء « بيان سيكولوجي عن جريمة ما ، والجريمة هذه جريمة قتل »<sup>(١)</sup> . ويمكن لنا نحن قراء نجيب محفوظ — مع قدر من التجاوز — أن نطلق نفس التعريف على طريقه الفني الجديد . ويضيف الناقد الأمريكي أن قراء « الجريمة والعقاب » الذين لا يتعمدون التنبه لمرور الزمن في الأحداث ليدهبون حين يعلمون أن زمان الرواية برمته ليس سوى أسبوعين ، والحق أنه ليس هناك « مرور زمن » في الرواية لأنه لا يستقل في تخيلتنا عن أزمة التجربة المطروحة للبحث « وهناك بدلا من الزمن الديمومة الملموسة القياضة التي تنقلص وتمتد مع إيقاع الحركة الدراماتيكية »<sup>(٢)</sup> ونحن نستطيع بدورنا أن نطلق هذا الوصف — دون أي قدر من التجاوز — على الزمن في رواية « الطريق » . إن جزءاً هاماً — وبالعامة الأهمية في الحقيقة — من التأثير الروائي يتحقق كما يقول فيليب راف بإبعاد كل شيء لا يمت بصلة مباشرة لوضع البطل الآني ، عن وعيه وشعوره ، فهو منذ البداية حتى النهاية في حالة من التأزم لا يحيد له ولا صارف عنها سواء في عالم الذاكرة أو في عالم الوهم . وهذا وإن أهمية ما يفكر فيه وما يشعر به وما يتذكره مرتبطة أشد الارتباط بحضوره الراهن فحسب<sup>(٣)</sup> ولعل قيمة أحلام صابر لا تختلف في جوهرها عن أحلام راسكولنيكوف في استشرافها المستقبل فقد كانت الفكرة المضمرة في أحلام كليهما أن « القتل » لا يتم لإنسان آخر غير « البطل » . . . وراسكولنيكوف قبل أي شيء — كما يقول الناقد الأمريكي — رجل تأمل ، وجريمته توصف في الرواية مراراً بأنها جريمة « نظرية » ، « نظرية » ليس لأنها من وحى نظرية ما وحسب ، ولكن أيضاً لأن النظرية أي التجديد ، من جوهرها الأساسي . ويحق لنا أخيراً أن نستعيد قول فيليب راف عن الجريمة والعقاب بأنها ليست قصة بوليسية البتة ، ذلك لأننا منذ البداية لا نعرف هوية القاتل فحسب وإنما نتوغل إلى بعض أسواره العميقة . وإذا كان نجيب

(١) (٢٠٢١) راجع هذه الاستشهادات جميعها في كتاب « دوستوفسكي » تحرير رينيه ويلك —

ترجمة نجيب المانع — المكتبة المصرية — بيروت — الطبعة الأولى — ١٩٦٧ .

محفوظ يتفق مع دوستوفسكى في أن الروايتين برمتيهما « قصة تحرر وبحث » فإنه في الجريمة والعقاب ليس بحثاً عن القاتل وإنما هو بحث عن الدافع الذى حفزه إلى القتل ، بينما في الطريق يكاد أن يكون هذا الحافز نفسه واضحاً كذلك بالرغم من اشتراكه مع راسكو لينكوف في « أن معرفته وجهله يكادان يكونان أسوأ ما في محنته »<sup>(١)</sup> ويسهل من وجهة النظر الدينية - يستطرد فيليب راف - أن نذكر راسكو لينكوف على أنه اليعازر آخر تسعى سونيا إلى أن تقيمه من الموت - تماماً كما هو الوضع بين إلهام وصابر في الطريق حيث تصر على القيام بالمعجزة وهو بين جدران زلزاة الإعدام - ومع ذلك لو قام من القبر فليس هذا إلا بعد أن يكون قد عانى تجربة اللوعة والهلع الناجمين عن ملامسة التنايع الخفية « للحرية والقوة » بتعبير دوستوفسكى أو « الحرية والكرامة والسلام » بتعبير نجيب محفوظ. وبينما يتحسرج صوت اليأس على شفتى صابر قائلاً في لامبالاة حقيقية « فليكن ما يكون » يقبل راسكو لينكوف التحدى ويحجب « اكسر ما يجب كسره ، مرة واحدة وزنى الأبد ، ولىلق العبء على عاتق رجل واحد . . الحرية والقوة ! فوق كل المخلوقات المرتمشة وتلال الغل . . هذا هو الهدف . . والمصير المشترك بين بطل الطريق وبطل الجريمة والعقاب هو « العقم والرعب » وفي هذا الخط من الشخصيات « تصبح الشهوانية نوعاً من الحرب من الشعور المغشى » بالحرية<sup>(٢)</sup> » ويرتكبون جريمة القتل فيمن لا تربطهم به علاقة شخصية . وهنا يتنبه فيليب راف إلى الدلالة العميقة للجريمة والعقاب ، يساعده الفنان الذى يخترع اسم بطله من كلمة « راسكول » التى تعنى المخالفة والتمرد ، فيصبح راسكو لينكوف نموذجاً للثورى الذى انحرف بفاعلية تراث لا قبل له به إلى « شئ خاص به » بينما الواقع أنه لم يقتل في المراية العجوز إلا مبدأ « السلطة التى يستندها القانون الأخلاقى » ومع هذا فهو يعضى إلى اقتراف عمل غير سياسى يصممه بأنه ليس أكثر من « مجرم عادى ، بدافع أنانى ذاتى »<sup>(٣)</sup> . . وبالتالي علينا نحن أيضاً التنبيه إلى دلالة اسم صابر واسم أبيه واسم إلهام واسم صديق أبيه على برهان ، فهذه كلها علامات يقودنا بواسطتها الفنان

(١ ، ٢ ، ٣) راجع هذه الاستشهادات جميعها في كتاب « دوستوفسكى - تحرير دينيويك -

ترجمة نجيب المانع - المكتبة المصرية - بيروت - الطبعة الأولى ١٩٦٧ - .

إلى أدغال العمل القنى لتعرف أن صابر ليس إلا متنبياً مناخلاً من أجل الثورة ، ولكنه بفاعلية تراث من الظلمة لا يتبين طريقه إليها فيفضل ويتخذ ضلاله هذه الصورة البشعة التى ندعوها جريمة القتل . فكما أن الناقد الأمريكى يجد فى « جريمة » راسكولنيكوف احتجاجاً ضد تعاسة بطرسبرج والنظام الذى يسوغها ، وكما أن البرقو مورافيا لم يفته « المعنى السياسى » المستتر فى ثناياها ، فلنأنا نجد بنفس المقدار وأكثر أن « جريمة » صابر فى جوهرها هى احتجاج صارخ على تلك الأبدى الخفية الممتدة من الماضى ، الفائرة فى الحاضر تظلل المستقبل بلون الدم . فالطريق — كالجريمة والعقاب — تعتمد على خدعة استبدال جريمة ذات معنى مجددة بجريمة ذات معان غير محدودة « ومهما يكن أمر الموضوع الظاهر لهذه الرواية فلن موضوعها الخفى ليس الجريمة أو حاجة المجرم الباطنة إلى العقاب ، ولكنه الحق فى التمرد العنيف » <sup>(١)</sup> . إن الثورة المستتر فى راسكولنيكوف وصابريمانى فنياً ويلات هذا الوضع المرتبك ، بين أسلوبه العادى فى الحياة الذى يسوقه سوقاً إلى الجريمة وبين أن يكون « عبقريةً يطلب القوة باعتبارها حقاً له وضماناً لحرية » فى حالة راسكولنيكوف ، أو يكون متنبياً مأزوماً يطلب « الحرية والكرامة والسلام » فى حالة صابر .

وتتضح لنا العلاقة بين نجيب محفوظ ودستوفسكى لو ألقينا نظرة أخرى على « الإخوة كرامازوف » . فبالرغم من أن إيفان « ليس ميثوساً من خلاصه لأنه لا يقطع أبداً جلوره الممتدة فى الأرض الروسية » كما يقول أليزيو فيفاس ، بينما صابر على التقيض من ذلك قد يش من الخلاص لارتباطه بالجنور الممتدة عبر ثلاثين عاماً — هى فى الواقع إنجاز روائى لعصور كاملة — من الدعارة والجريمة . . إلا أن إيفان من ناحية وديمتري من ناحية أخرى وسير دياكوف من ناحية ثالثة يشكلون وجهاً قريب الشبه للغاية من الوجه الحقيقى لصابر . ولولا انشغال دوستوفسكى بالطبيعة البشرية وإرجاع الظلم فى جوهره إلى أعماق طبقات النفس الإنسانية لالتقت « الطريق » مع « الإخوة كرامازوف » فى أكثر من نقطة رئيسية . فلا ريب أن هذه الرواية العظيمة هى بالدقة رواية « بحث » وإن تعددت



فيه الطرق والتوت وتخفت بحيث أصبح أكثر تركيياً من « بحث » صابر في طريق نجيب محفوظ . ويقول إيفان في قصيدته إن ما يعذب الإنسان « ليس سوى القلق المائل الذى يحلوه للبحث عن شخص يسلمه عاجلاً هبة الحرية التى ولد معها هذا المخلوق السيئ المصير » . ويصف ريتشارد ب. سيوال عالم الإخوة الثلاثة في قصة دوستويفسكى بأنه « سفر طويل » لأن مشكلتهم كما يتصورونها ليست هى مجابهة ظلمة خارجية بقدر ما هى « بحث » طويل مؤلم وسط الضباب « وهى ليست كفاحاً للآزق بقدر ما هى كفاح ضد حالة »<sup>(١)</sup> إن نوع تجربتهم يختلف عن ذاك النوع البطولي الموجود عند أوريست أو أنتيجون أو حتى أوديب ، الذين يقومون إلى حد ما بالسفر « لمعرفة ذواتهم » ولكنهم فى لحظة من لحظات الاستنارة يدركون من ذواتهم ومن عالمهم ما يكفيهم لأن يقوموا فى لحظة معينة من الزمن بالتزامات بطولية « عندما يختارون واحداً من بديلين مهما يكن اختيارهم سيئاً أو خيراً »<sup>(٢)</sup> . وكثير من قصص دوستويفسكى - يقول الناقد - هى « تجارب فى الحرية » ولهذا كان معظم أبطاله « مغالين ، متجاوزى الحدود ، عنيفين ، بل ومجرمين . . أعنى أنهم رجال قادرين على أن يقوموا بمثل هذه التجارب »<sup>(٣)</sup> . على ذلك نستطيع أن نفهم قول ديمترى لاليوشا « إننى مستمر فى هذا الطريق ، ولا أدرى إلى الخرى أنا سائر أم إلى النور والهناء ؟ . . إننى لست رجلاً مثقفاً يا أخى ، ولكنى فكرت كثيراً فى الأمر . . إنه ليخيفنى كثرة ما هناك من أسرار غامضة وإن أحاجى لا حصر لها تثقل كاهل الرجال على الأرض » . وعلى أمثال هؤلاء الأبطال التراجيديين أن يجدوا الجواب على أسئلتهم بأنفسهم ، وبطريقتهم الخاصة مهما كان الثمن . وهذا هو الواجب الأساسى المفروض عليهم كما يقول ريتشارد ، وهو مزيج من الخير والشر ، من الحرية والحنمية . فالطريق الرئيسى - عند إيبوليت - لا يفضل « الممرات الجبلية » و « الأزقة الخلفية الضيقة المظلمة » أو كما يقول لاليوشا « اسلك أنت طريقك ، وسأسلك أنا طريقى ، فهناك عار فظيع فى انتظارى . . مع أننى مطلق الحرية فى أن أوقفه . لاحظ أن باستطاعتى أن أوقفه أو أنقله . لكن دعنى أقل لك إننى سأنقله . . الزقاق الخلقى والمرأة الشيطانة » . . وما أشبه قول ديمترى وقول

(١، ٢، ٣) كافة هذه الاستشهادات مأخوذة عن كتاب « روائع التراجيديا فى أدب العرب » تحرير كليليث بروكس - ترجمة د. محمد السمره - نشر دار الكاتب العربى بيروت - الطبعة الأولى ١٩٦٤ .

إيوليت مجتمعين بطريق صابر الذى اختاره حقاً، ولكن اختياره كان مشدوداً بمجاذبية لا تقل عن القدر تحكماً وقسوة. فبين البحث عن الجذور والبحث عن مخرج سقط صابر، لأنه حين أراد أن يقتل الماضى - بعد فوات الأوان - كان قد قتل نفسه، وحين أراد أن يتشبث بالمستقبل - بعد فوات الأوان أيضاً - كان الحكم بالإعدام مشمولاً بالنفاذ. وهكذا ينطبق عليه وصف بروكس للبطل التراجيدى الحديث بأن معاناته لا تكون أبداً مفروضة فرضاً بل هو يتسبب فيها باختياره، أو على الأقل يرضى بها أخيراً ويتقبلها على أنها من طبائع الأشياء، بما فى ذلك طبيعته البالغة العمق. وإذا كان نجيب محفوظ قد تعلم عن دستوفيسكى أن يرى من خلال وجهة نظره المأساوية أن العالم كما هو سيقى معضلة إلا أنه يصوره كما ينبغي أن يكون، فإنه قد تعلم من الخبرة المباشرة بالحياة من حوله أن «المستقبل» يكاد أن يكون لفظاً بلا معنى، وأن «الانقراض» معنى قبل أن يكون لفظاً. وقد طاردته هذه الفكرة الظلماء مطاردة عنيفة فلم يربداً من أن تكون محور روايته التالية «الشحاذ».

\*\*\*

إذا كان صابر نموذجاً مزدوج الدلالة للإنسان المعاصر فى مصر من ناحية، وأزمة المتمدن التى بلغت طريقاً مسدوداً فى بلادنا من ناحية أخرى، فإن الفنان قد آثر أن تزوج بقية الوجوه الأخرى فى الرواية حتى أصبح «الطريق» الواحد طريقين: أحدهما يرتدى ثياب الواقع والآخر رداء الحلم، بل وازدوج الواقع والحلم بحيث إن نسيجهما الكثيف والشفيف قد تداخل على نحو غاية فى التعقيد. وهكذا اختلف البناء القفى فى «الطريق» اختلافاً كبيراً عنه فى «اللس والكلاب» أو «السمان والحريف» بالرغم من تقمصه لكثير من السمات البارزة فى الروايتين. فسعيد مهران وعيسى الدباغ يومئذ برزهما السامى فى مباشرة ووضوح، وإن تلبس الرمز بعد ذلك بأفعال من الجوانب «الشخصية» التى تندغم بالقضية العامة اندغاماً عميقاً. أما صابر الرحيمى فلا يبلجوجهه السياسى بالعين المجردة، وإنما لايد من بصيرة ثابتة تتزعزع عنه الأغلبية الثقيلة من الجوانب «الشخصية». ولكن صابر يلتقى بعد ذلك بزميله فى الروايتين السابقتين من زاوية (التوحد) التى حمل فيها كافة العناصر الصانعة للمأساة من داخله ومن خارجه على السواء. وقد ترتب على تجسيد الفنان لبطله «الواحد» أن اشتركت لغة الطريق مع لغة الروايتين السابقتين: إذا تحدث البطل حديثاً نفسياً متواصلاً، أو تحاور مع الآخرين

حواراً داخلياً، أو اشتبك مع أحلامه في شجار ظاهره الانسجام وباطنه الترقق .

وفي « الشحاذ » يعود نجيب محفوظ خطوة إلى ما قبل « الطريق » فيبرز الجوهر السياسي لبطله بروراً شديداً ، يعود الشاب الطويل الأسمر الممسك بيسراه وردة حمراء فيتخذ لنفسه اسماً محدداً هو « عثمان خليل »، ويعود رؤوف علوان الصحفي الثورى السابق الذى خان وقد أصبح اسمه مصطفى المنيأوى بائع اللب والفشار وكافة أدوات التسلية فى الصحافة والإذاعة والتليفزيون . بل إن « كمال عبدالجواد » يعود من جديد وقد تطورت أزمته التى توقفت عند خاتمة الثلاثية بين أحمد وعبد المنعم شوكت باختياره الثورة الأبدية «مخرجاً» من الحيرة المدمرة والشك القاتل، والى ظهرت من جديد فى « الطريق » بين كريمة وإلهام ، بين بسيمة عمران والرحيمى . وكان نجيب محفوظ قد استخلص نتيجة خطيرة فى نهاية « الطريق » وكان لابد له من اختبارها من جديد ، كبنموذج الساعة يتحرك، ولكن هذه الحركة القصيرة السريعة المنتظمة لاتقف أبداً « محلك سر » وإنما الثوانى تجمع الدقائق والساعات والأيام والسنين ، وإذ بالزمن « يتحرك » بمعدل أسرع من الحلم . فإذا تقول حركة « الزمان » فى « الشحاذ » ؟ إذا كان الفنان يعود حقاً خطوة إلى ما قبل « الطريق » من حيث هو ينزع القشرة الخارجية السميكة التى تغطى حقيقة بطله بأستار كثيفة فيظهر الجوهر السياسى من تحت الغطاء الحضارى، فإنه فى نفس الوقت يقدم هذا الجوهر فى لحظة أكثر تركيباً من أزمة سعيد مهران وعيسى الدباغ بالرغم من اشتراكه معهما فى هذا « الوضوح » النسبى . أى أنه يتقدم خطوة إلى الأمام فى موازاة خطوته إلى الوراء . وتلك هى المعادلة الفنية التى تحكم مسار « الشحاذ » من البداية إلى النهاية . فهى بالرغم من تجاوزها للمنصر السياسى واحتوائها لمعظم العناصر التى اشتملت عليها « الطريق » إلا أنها تحاول فنياً أن تسلك طريقاً تعبيرياً مشابهاً « اللص والكلاب » . وكما أن النتيجة التى انتهت إليها « الطريق » أكثر تركيباً من خاتمة « زعبلاوى » فإن الاختبار الواقعى العنيف الذى تعرضت له فى « الشحاذ » جاء أكثر تفصيلاً .

وإذا كان المرض فى قصة زعبلاوى قد تخفى فى قصة الطريق، فإنه يعود إلى الظهور فى قصة الشحاذ منذ أن تدلت على جدار غرفة الاستقبال بعبادة الطبيب صورة الطفل « ينظر إلى الأفق، وما هو الأفق ينطبق على الأرض، دائماً ينطبق على الأرض

من أى موقف ترصده، فياله من سجن لانهائي». وذلك منذ أحس عمر الحمزاوى بنحوم غريب، ماتت لديه الرغبة فى العمل، وضاق بالدنيا، ولم يعد يفكر أو يشعر أو يتحرك «كل شئ» يتمزق ويموت» فيالها من طمأنينة راسخة حقاً هذه التى تنسكب من عيون الأبقار وهى ترعى فى اللوحة الكبيرة المعلقة فى عبادة الصديق لقديم. وهل تصدق نبوته حين يقول لعمر إن ما به ليس إلا مرضاً يرجوازيّاً يصيب معظم زواره من التاجحين الأثرياء، نسوا المشى أو كادوا، يأكلون فاخر الطعام ويشربون أجود الخمر ويرهقون أنفسهم بالعمل لحد الإرهاق وأدمغتهم مشوة دائماً بالقضايا والأملاك ثم يأخذ القلق بخناقهم حول مستقبل العمل ومصير الأموال. ويضحك عمر بفتور وهو يتخيل صورة الجواد الخشبي المتطلع إلى الأفق عارضاً جانب وجهه الأيسر وفى عينيه شبه بسمه غامضة. فالصورة صادقة فى بسمتها، ولكنه لم يعد يهتم بشئ، على التقيض من زميل الصبا الذى يفهم حياته «كلما استطاع أن يلبي حاجة إنسان ملهوف فلا يصبح ثمة معنى لهذا السؤال الغامض عن معنى الحياة. ولم يبق من ذكريات الأمس البعيد، السياسة والإضراب والمدينة الفاضلة إلا «سوء السمعة» فيما يقول عمر، والحلم الكبير الذى تحقق بدولة الاشتراكية فيما يقول طبيبه. وبينهما يبرز عثمان خليل كالشبح من بين أسوار السجن العالية، كشبح الأب فى مسرحية هاملت، يضع علامة استفهام كبرى حول كل ما قيل عن السمعة السيئة أو الدولة الاشتراكية ويدكر بغيابه فى أحضان الليل الطويل ما يتناساه الصديقان عن قصد أو غير قصد، أحدهما فى غمرة تمثيله لدور الطبيب والآخر فى غمرة تمثيله لدور المريض، تجاهلاً «المرض» الحقيقى الذى يمثل هذا الوجه الاشتراكى الغائب عن بناء الدولة الاشتراكية. ولا يزال الطفل فى مخيلة عمر ممتطياً جواده الخشبي يتطلع فى ابتسامة غامضة إلى الأفق «وما زال الأفق منطبقاً على الأرض، فإذا يرى الشعاع الذى يجرى ملايين السنين الضوئية؟ وثمة أسئلة بلا جواب فأين طبيها». هكلنا يبعث نجيب عفوطة أبطاله القدامى، ابتداء من كمال عبد الجواد وانتهاء بعمر الحمزاوى مروراً بصابر الرجيمى وسعيد مهران وعيسى الدباغ، يبعثهم من جديد إلى ساحة الوجود الحق وقد اغنى الوجود الواقعى بركام هائل من التناقضات والأزمات. إن الطبيب الكبير والحماي الكبير والصحنى الكبير، ثلاثهم كانوا ذات يوم رزاً «كبيراً» للنضال

الثورى من أجل تغيير مصر قال بهم المطاف إلى هذه الخاتمة التى تختلف فى الجوهر عن خاتمة زميلهم القديم الذى لا يزال خلف الأسوار طيلة سنوات « البناء » . على أنه من بين القُرسان الثلاثة خارج الأسوار يقود عمر الحمزاوى بهذا الأرق المتواصل والوعى الحاد بالمزمنة . فينبأ يندمج الطيب فى رسالته « الإنسانية » — هى فى الواقع ضهاد جزئى لجرح المجتمع يتيح الرضا على النفس فى المستوى الفردى — ويندمج الصحفى فى تسلية قرائه والتفريغ عن كظومهم ، يتوحد عمر بهذا اللهب المستعر فى الأعماق حتى ليصيبه « المرض » . وهكذا يمر شيخ عثمان خليل أمام عيونهم جميعاً فتصطبغ عنهما كلمات كصمصة الشفاة على ميت وورى التراب . أما عمر فخطارده الذكرى ، وحقاً ، لقد أدركت حساسية الضمير الضمير ، ولكنه مجرد أن يتذكر عثمان على هذا النحو الغريب يوم « لم يعترف ، رغم الأهوال لم يعترف » . ويتدرج به الحديث المر إلى النفس بأن ذاب عثمان فى الظلمات كأن لم يكن « وأنت تمرض من الترف . وتهض الزوجة رمزاً للمطبخ والبنك . فسل نفسك ألا يفسج النبل تحتنا » وأجابه النبل من ثغرات أعلى الشجر ساكتاً هامداً شاحباً معلوم المرح والمعنى . ولا يؤنس الفنان الطبيعة من حول البطل ، بالمعنى الحلولى فى الفلسفة ، وإنما هو يخلق ديكوراً يتحاور فيه الفكر والشعر . ونفهم على التولمذا تفتح غيلة عمر هذه اللحظة للطفل الباسم فى لوحة العيادة ، متوهماً أنه يمتطى جواداً حقيقياً . ويتنابذ عمر تناوياً يبطش بداخله الممزق ويفضض كيانه الآيل للسقوط قائلاً « اللعنة ، إلى أشم فى الجو شيئاً خطيراً ، ويرعبى إحساس حركى داخل بأن بناء قائماً سيهدم » . هذا « البناء » هو همزة الوصل بين الوجه الغائب وراء الأسوار ، والقلب المحطم خارجها . وبالرغم من أن عثمان خليل ليس إلا رمزاً تجريبياً للثورى المفترض أو المتسمى المثال ، إلا أنه يختلف عن الشاب الطويل الأسمر المسك يسراه وردة حمراء فى أن رمزيته « تفصيلية » ، وليست مجرد « خط عام » يمشى على نهجه عيسى الدباغ بعد تركه لظل تمثال سعد زغلول . والتفصيل الرمزي فى شخصية عثمان خليل أن روح الثورة الأبدية ليست طليقة فى حياة عمر الحمزاوى وإنما هى تعاني ويلات السجن وعذابات القيود . والتفصيل الرمزي فى شخصية عثمان خليل كذلك أنه يشكل « الوجه الآخر » لشخصية عمر الحمزاوى ، وجه « الماضى » . ولأنه ماض ، فإنه يبدو كشبح « وقرىباً سيخرج الماضى

من السجن فيتضاعف عذاب الوجود . . تماماً كما كان يستخدم نجيب محفوظ وجه أحمد شوكت ، التأثير الأبدى ، كوجه آخر لكمال عبد الجواد ، الخائر الأبدى . ولأن المسألة الزمنية قد طالبت بين كمال القديم في الثلاثية وكمال الجديد في « الشحاذ » ، فإن الفروق الفنية تكبر هي الأخرى بين تكوين الشخصيتين . ذلك أن « السكرية » تنتهى بأحمد شوكت في سجن الطور وكمال عبد الجواد يردد كلماته عن الثورة الأبدية - وإن كانت مشكلة الإيمان لم تحل بعد - أما « الشحاذ » فتبدأ وأحمد شوكت لا يزال في السجن وإن تسمى باسم جديد هو عثمان خليل ، وإن اختلفت وطأة السجن في ظل الحكم الملكى والنظام السابق على الثورة ، عنه في ظل الحكم « الثورى » المناهض قطعاً للاستعمار والمعادى يقيناً للطبقات الرجعية القديمة . في ظل هذا الحكم يتضاعف عذاب الثوريين المتمين إليه ، والمعتزلين عنه في وقت واحد . وفي ظل النظام الجديد الذى أرهص به ومهد له نضال عثمان خليل وعمر الحمزاوى ومصطفى المنيأوى فيما مضى ، تتضاعف المرارة في القلوب ، سواء كانت مرارة حبيسة خلف الأسوار أو منطلقة في الكاديلاك السوداء خلف مارجريت ووردة عند أحد أطراف الصحراء المحرم . المرارة واحدة ، والعذاب مشترك ، وإن دأب الفنان على تفصيل الأزمنة تفصيلاً دقيقاً ، فيصبح عثمان خليل ، كمرأة صابر في الطريق ، حلماً دامياً يسهد ليالى عمر وقد تسمرت بين نجومها أطراف الوجود وأسراره وأمست الظلمة الظلماء هي كابوسه الذى لا يفارقه أينما ذهب : إلى أبعد لحظات الشبق التى تترأى له كل لحظة الخلق ، أو أبعد لحظات الوحدة التى تترأى له كل لحظة الميلاد الأول لآدم . وتتكاثر اللحظات في وجدان عمر ، ويصوغ بينهما جسراً من الهم الخالص ، أو الماضي المتدثر حين هتف عثمان يوماً في حال من التجلى « عثرت على الحمال السحري لجميع المشاكل » فاندفع الجميع برعشة حماسية إلى أعماق المدينة الفاضلة ، كذلك صنع الجسر من الواقع الصلب ، أو الحاضر القاسم « عند ما اعترضتنا دورة فلكية معاكسة تنقلنا من خلال الحزن والقشل إلى المقاعد الوثيرة ، وارتقى العملاق بسرعة فائقة من الفورد إلى الباكار حتى استقر أخيراً في الكاديلاك » . ثم أوشك أن يغرق في مستنقع من المواد الدهنية « مسجلاً بذلك مولد أبشع التناقضات في مسيرة النظام الثورى ، مولد الطبقة الجديدة التى تكونت من بعض أبناء النظام والمستفيدين منه ،

وانضم إلى صفوفها بعض المتتمين ثورياً إلى أرحب آفاقها<sup>(١)</sup>. والإشارة الذكية إلى زينب، زوجة عمر التي كانت يوماً فتاة متمردة خرجت من مدرسة الراميات ومن بين الحصن الحصين للأسرة المحافظة، ثم أصبحت جزءاً من أخبار التأميم، تبلغ الإشارة أقصى درجات ذكائها حين يقطعها عمر «بالله خبريني كيف سمحت إذن لهذا الحد؟» فتجيبه «كنت في شبابك مثلهم لا تتكلم إلا عن الاشتراكية وهي ما زالت في دمك». تلك إذن هي المأساة على وجهها السافر، وليس مستمتع المواد الدهنية أو هذا الجسد الشحى الذى آلت إليه زينب إلا تعميقاً فنياً للحظة الحاضرة الترجمة التى يحياها عمر في موكب الطبقة الجديدة بقلب خافق للماضى، الذى كان. والقلب يخفق لا بتأثير المبادئ التى أوشكت يوماً أن تقذف بالجميع إلى السجن «فأياهم الجهاد نفسها لم تعد إلا ذكريات مخنطة... وإنما يخفق القلب بالآلام موجعة غير مرئية منذ أن اكتسحت وجوده الاجتماعى كافة الملذات، حتى لم يبق لوعيه النافذ الحاد، إلا أن ينصت باهتمام شديد إلى قول أحد زبائنه فى ختام مناقشة قضيته «المهم أن نكسب القضية، ألسنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها... لقد أدرك عمر فجأة - كما يقتحم الإحساس بالاجدوى وعبث الوجود أى إنسان عند أحد منعطفات الطريق كما يقول كأمى - إنه كسب العالم كله وخسر نفسه. وطارده الإدراك المفاجئ حتى أصبح عليلًا بغير علة واضحة، أمام الآخرين على الأقل. وإذا كان نجيب محفوظ يستخدم حيلة فنية سبق لأكبير كأمى أن استعملها للتدليل على كارثة الوجود الإنسانى بعد الحرب العالمية الثانية، فإن الكاتب المصرى يوظف المفاجأة بعث الحياة توظيفاً جليداً يتلاءم مع ظروف الإنسان المصرى فى ظل مجتمع متخلف تنجم فوقه وتضغط على أنفاسه قوى كثيرة من داخله ومن خارجه، لتحول بينه وبين التقدم. ويظل المنتمى إلى الثورة الأدبية الشاملة، مشطور القلب إلى نصفين، أحدهما فى السجن يعاني مرارة الأمل، والآخر خارجه يجارى نشوة اليأس. والبحث عن مر الوجود هو الترجمة الأمينة لمرحلة الوصول إلى الدرجة «القصى» من العذاب،

(١) أكد ضرورة الرجوع إلى مقال عادل غنيم «حول قضية الطبقة الجديدة في مصر» بالعدد الثانى من العالمية - ١٩٦٨.

ولست بأبة حال لغة ميتافيزيقية كما شاء البعض أن يصورها<sup>(١)</sup> . كما أن طريق صابر لم يكن رحلة ميتافيزيقية على الإطلاق ، فالميتافيزيقيا فه هذه الأعمال ، أقرب ما تكون إلى وصف البناء الفني الذى آثره الكاتب . ولا يتنى هذا التصور أن اليأس من النضال بما يصاحبه من هزيمة مرة قد يؤدى فى جانب من جوانبه إلى هذا التعلق العنيف بالقوى الخفية . ولكنها حينئذ تكون « تعبيراً » عن حالة مرضية أكثر منها « تجسيدا » لأزمة حقيقية . فلم تدلنا الشعيرات الدقيقة فى حياة عمر على أن أزمته فى جوهرها هى البحث عن المطلق ، فلقد ظلت هذه الشعيرات طيلة الرواية تملأ بأسباب حضارية واجتماعية وسياسية فسرت لنا بها هذه « الحالة » التى انتهت إليها ، ولم يبدأ بها أبداً . لذلك يمثل الموت « أملاحيقياً فى حياة الإنسان » فى رأى عمر ، بينما يمثل أعداء الإنسان عند أبطال الأدب الوجودى ، وأدب العبث . وفى صوت مباشر ولغة تقريرية واضحة يهمس عمر لصديقه بائع الفشار والتسليية فى الصحافة والإذاعة والتلفزيون « أترى أن تعرف سرى حقاً يا مصطفى ، اسمع عند ما أمضى القشل جريت نحو القوة التى أمانا بها من قبل بأنها شر يجب أن يزول ، ولكنك تعرف سرى يا مصطفى » هكذا يكشف الفنان أوراقه تماماً ، ونهايتياً ، ويصل بنا إلى الحد الأقصى من الصراحة والعراء الكامل . فالطبقة الجديدة التى ينتمى إليها عمر فى حاضره تنازع الطبقة القديمة التى انتمى إليها فى الماضى بفكره . وبين الفكر والواقع تدور رضى الصراع الأليم بين عمر وعثمان فور خروجه من السجن ، أى عندما أراد الكاتب — جمالياً — أن يلتقى النصفان النازقان من القلب الدامى .

وقد بدأ الصراع بين النصفين الداميين منذ تساعل عمر على منضدة الشراب ومارجريت تخطر فى ثوب سهرة مختلط الألوان للدرجة الغموض « ما عسى أن يفعل المسجونون لو تفشى بينهم مرضك الغريب ؟ » . وكان مرض البحث عن « نشوة الخلق المفقودة » هو التعبير الفني الذى اختاره الفنان كمعادل موضوعي لأزمة عمر . . وما دامت هذه هى نقطة الانطلاق فى المعادلة ، فإن الأحداث التالية تتداعى منها تداعياً منطقياً محسوباً . فمارجريت فى حياته « كل شيء

(١) راجع « رؤيا القديس حنراى » لإبراهيم قننى - « المجلة » عدد ١٠٤ أغسطس ١٩٦٥ ، ومقال « استجداء الحقيقة » لصبرى حافظ - « المجلة » عدد ١١٢ أبريل ١٩٦٦ .



ولا شيء . « وقد اكتوى بين أحضانها ، سواء وهى شبح فى جوف الليل البهيم ، أو وهى جسد نيرافى متقد بالرغبة » توافاً لنشوة الخلق الأولى الثلاثة بسر أسرار الحياة . « من هنا ظل يركض لاهثاً وراء فناء غامض مخلفاً وراءه « حفنة من تراب » مسرات الأمس وحتى المدينة الفاضلة « حفنة من تراب » ومن التراب يا عمر وإلى التراب تعود . وعند ما تحكى له وردة فى عشمها - أو قصصهما - الذهبي أنها أحست يوماً بشيء ما غير محدد يحتاج إلى ما يحلده ، لديها مضمون يبحث عن شكل ، بين ضلوعها تعربد الموهبة ، فكيف تتحول إلى فن ؟ وجريت أن تكون مثله فتمردت على الأسرة وخرجت من البيت ، ولكن الملهى اللبلى كان المال الوحيد . . عند ما تقص عليه وردة وكأنها تستكمل الوجه الآخر للارجريت ، يدوى « الفشل » فى أعماقه دويماً هائلاً « الفشل ! اللعنة التى تدفن ولا تموت ، ما أفتنع ألا يستمع لقناتك أحد ، ويموت حبك لسر الوجود وبمضى الوجود بلا سر . وتبعث الحشرات يوماً لتخرب كل شيء . » هكذا يتذكر أيام الشعر التى انقضت وأيام الحب التى ولت وأيام الثورة التى انتهت ، ولم يعد ثمة « يقين » يمكن التثبيت به . والبحث عنه فى مناهات الجنس ضرب من الخيل ، كالبحت عنه فى مناهات التصوف ضرب من الخيال . وبين الجنس المجنون والتصوف الموهوم ، يبرز « عثمان » كالشبح الشكسيريّ فى مسرحية هاملت . « وقال مصطفى بلهجة أكثر جدية : - اقترح على رئيس التحرير أن ألقى محاضرات عن التوعية الاشتراكية على موظفي وعمال الدار .

— بأى صفة ؟

— بصفتى اشتراكياً عتيقاً !

— وقبلت طبعاً .

— طبعاً ، ولكنى أتساءل : ما دامت الدولة تحتضن المبادئ التقدمية وتطبقها

أليس من الحكمة أن نهتم بأعمالنا الخاصة ؟

— كأن تبنيع اللب والقشار وتتساءل عن معنى الوجود !

— أو أعشق لأبلغ نشوة اليقين !

— أو تسقط مريضاً بلا علة .

هذا الحوار بين مصطفى الذى بعث الفنان فى شخصه رؤوف علوان من جليد ، وبين عمر الحمزاوى الذى بعث الفنان فى شخصه كمال عبد الجواد وصابر الرحيمى وكافة المرضى بالطلق والنظرة « الشمولية » للحياة . . هذا الحوار يبرز أكثر فأكثر صورة الشيخ المائل لحينى عمر، شيخ « عثمان » الذى لم تتحول الأسوار العالية لسجنه الطويل إلى جسر بينه وبين الحياة . وبين تهدات وردة ورعشات مارجرىث لم يهتز القلب ولا نال النشوة المستعصية . حتى عند ما أحس حتى النخاع أن القتل هو الوجه الخلقى للخلق لم يغامر بشق صدر العشيقة المشبهة ، فهو لن يعثر فى داخله عما يبحث عنه ، عن « تكملة الدورة الماغزة التى لا تتكلم » . ونجيب محفوظ يستعير تعبيره الفنى عن « الأزمة » فى هذه النقطة من نقاط « البحث عن مخرج » من مصدرين : أولهما البير كامى فى « السقطة » والآخر هو توفيق الحكيم فى « شهر زاد » حيث يمنح شهر يار هذا التفسير العميق الذى يعطيه نجيب محفوظ لعمر الحمزاوى . ولكن الفرق بين نجيب محفوظ والبير كامى هو أن « السقطة » الميتافيزيقية هى عماد الرحلة الوجودية ، كما أن الفرق بين الحكيم و محفوظ هو أن شهر يار الحكيم ليس إلا تفسيراً جديداً لشهر زاد ألف ليلة وليلة ، يتصل حقاً بروح العصر ، ولكنه فى ارتباطه بمشكلة « العقل والقلب » فى أدب الحكيم لا يتصل بأية وشيجة من هنا أو من هناك بقضية الانتهاء فى أدب نجيب محفوظ عموماً ، وأزمة « الشحاذ » خصوصاً .

وكما أن عمر الحمزاوى بدأ رحلة البحث عن نشوة اليقين فى مباحج الجنس ولذائذه التى ارتوى منها بكافة الأساليب والمتع ثم آلت دورتها إلى انتهاء ، وكما أن الصحراء فى أحد أطراف الحرم كانت ملجأه اليتيم . . فإنه قد استأنف هذه الرحلة العنيفة المهرجاء فى مباحج التصوف عند ما انطلق ذات فجر ، وحده ، إلى الطريق الصحراوى . ثم أوقف السيارة فى جانب من الطريق المقفر وغادرها إلى ظلمة شاملة « ظلمة غريبة كثيفة بلا ضوء إنسانى واحد » واختفت من حوله الأرض والقرع وظل « مفقوداً » تماماً فى السواد . ورفع عينيه إلى آلاف النجوم والهواء الجاف يهب منعشاً موحداً بين أجزاء الكون « وبعدد رمال الصحراء التى أنقضاها الظلام انكثمت همسات أجيال وأجيال من الآلام والآمال والأسئلة الضائعة » وابتهل إلى الصمت أن ينطق ،

وتضرع إلى حبة الرمل أن تطلق قواها الكامنة وأن تحرره من قضبان عجزه المرحق. وفجأة وهو يطيل النظر في الأفق « رق الظلام وانبت فيه شغافية وتكون خط في بطنه شديد ومضى ينضج بلون وضيء عجيب ». ورقص القلب الجريح واجتاحت حناياه الفرحة « وشملته سعادة غامرة جنونية واندفقت الشكوك والخاوف والمتاعب وأظله يقين عجيب ذو ثقل يقطر منه السلام والطمأنينة . . وبلاؤه ثقة لا عود له بها وعدته بتحقيق أى شئ يريد ». إذن فهي لحظة « الوجد » الصوفي العميق ، لحظة « التوحد » مع الكينونة العظمى التي تتجاوز شموها كل الكائنات ، عندئذ يصبح هو « الله » الذي يستطيع أن يحصل على كل ما يريد ، ولكنه في نفس اللحظة لا يريد شيئاً « ارتفع فوق أى رغبة وترامت الدنيا تحت قدميه حفنة من تراب . لا شئ . لا أسأل صحة ولا سلاماً ولا أماناً ولا جاهاً ولا عمراً . ولتأت النهاية في هذه اللحظة فهي أمانة الأمانى » . وكما أن وردة ومارجريت وغيرها من عشرات الأفخاذ والهود التي دفن في تشنجاتها الألم الممض قد تطلبت منه أن يهجر « البيت » بكل ما يمثله من قيم ، وأن يهجر « المجتمع الرسمي » بكل ما يرمز إليه من مثل ، فإنه لا يتوانى وقد فشل طريق الجنس في هديه إلى مبتغاه ، في أن يهجر البيت والأصدقاء والعالم كله إلى هذا الركن القصوى من الصحراء ، هذا الركن الذي ترامى له طريقاً جديداً إلى النشوة المستعصية لعله يقوده إلى النجاة . وكأنبياء العهد القديم حين كان يظهر لهم ملاك الرب في مكان يجعلون منه أرضاً مقدسة يقيمون عليها المذبح ، كذلك فعل الحمزاري ، حين عاد إلى هذه البقعة النائية من الصحراء ، بغير سيارة ولا جاه ، وأقام عليها كونه الأسطوري . لقد أحس يقيناً - بلا جدل ولا منطوق ، هكذا قال - أن أنفاس المجهول ومسامات السر تدعوه ، أفلا يستحق أن ينبد كل شئ - هكذا استطرده - من أجل هذا النداء الخفي المقدس ؟

وبين الجنس الخالص والتصوف الخالص ، كانت هناك أنياب الواقع المديبة نهش لحم عمر وروحه . كانت هناك زينب ، التلميذة المثالية للراهبات التي أصبحت رمزاً ثقيل الوطأة للبنك والمطبخ . وكانت هناك بثينة الابنة التي أخذت عن أمها لون العينين دون أن تأخذ أكداها الدهنية ، وأخذت من أبيها سر الوجود فصاغته شعراً دون أن تأخذ مرضه ؛ فقد انتشلها دراسة العلوم من « السقطة » التي آل إليها . وكان هناك ابنه سمير الذي ولد من ليالى الضجر القاتل لكل خصب كنعمات ابنة

عيسى الدباغ التي ولدت هي الأخرى ثمرة من ثمار السأم والضياغ. وكان هناك مصطفى المنياوي ، الاشتراكي القديم الذي استراح نهائياً في أحضان اللب والقشار بعد أن رفعت عنه الدولة عبء الكفاح من أجل العدل . بين الجنس الخالص والنصوف الخالص ، كان عمر الحمزاوي يتلظى في جحيم هذا الواقع المر ، وهو الواقع الأكثر تفصيلاً من واقع صابر الرحيمي . ولكن الرؤية التقليدية لمعنى الطريق التي حاصرت صابر بين ضلقتي باب جهنم - إذ كان الطريق أمامه ولم يره - هي نفسها الرؤية التقليدية التي حاصرت عمر الحمزاوي في شخص عثمان خليل ، وإن جاءت أكثر تفصيلاً هي الأخرى فتقليديتها وحمودها نابعا من عزلتها الطويلة عن الشعب ، والثورة . وبانعزال عثمان عن « البناء » القائم على قدم وساق خارج الأسوار ، كان « البناء » يهدم داخل عمر الحمزاوي على قدم وساق . تلك هي الأنياب المدببة التي راحت تنهش في لحم عمر وروحه بالرغم من أفخاذ وردة ومارجريت وبالرغم من التوحد مع الكينونة العظمى في طرف الصحراء . . فقد قال عن زينب فور ولادتها لسمير « ها هي تخلق على حين يعجز هو عن الخلق » ولم يملأ الوليد الثغرة التي تفصل بينه وبين زينب . . وقال مصطفى إن الفن تخلي عن عرشه للعلم ، وأن العلم لم يترك للفن نقطة واحدة يتحرك فوقها . وجاءت بثينة لتزواج بين الشعر والعلم باحثة عن سر الوجود ، ولكن يجنحين أكثر شباباً وأملًا . غير أن عثمان خليل كان أعمق الجراح في صدر عمر من هذه الأنياب مجتمعة ، لأنه الناب الداخلي أوغر الصدر وثيداً ودون أن يلاحظ ذلك أحد ، حتى إذا تهاوى العملاق من نابه هو لا من أنياب غيره انتابت « المفاجأة » الآخرين ولم تصبه بخنث . هكذا يسقط البطل التراجيدي سقوطاً عظيماً . فلن كانت الدولة اشتراكية مخلصه « وفي هذا الكفاية » من وجهة نظر عمر ، فإن الحقيقة الموضوعية لا تتغير بتغير ذوات الأفراد من وجهة نظر عثمان . و « ربما » يكون الوطن قد تطور إلى الأمام ، أما عمر ومصطفى فقد تطورا إلى « الخلف » . والإنسان إما أن يكون « الإنسانية » جمعاء وإما أن يكون لاشئ . وسوف يجب عمر بعد قليل بأنه آن الأوان ليفعل ما لم يفعله في حياته « وهو ألا أفعل شيئاً » لذلك فهو يفكر في تفجير الذرة فإن تعذر ذلك ففي القتل فإن تعذر ذلك ففي « الانتحار » . ولحق أنه منذ بدأت تخفقه الإجابات العاقلة وهو يعلم بأن يطير الكازينو الكبير فوق السحب ،

وأن تراقص الزواحف العصافير. و « العقل الخالص » الذى يمثل عثمان هو أبغض البغضاء إلى « قلب » عمر. وإذا أوما مصطفى — كما لو أنه يتعلم عن صديقه أما هو فلا حاجة به إلى الاعتذار — بأن عمر « يبحث عن نفسه » أجب عثمان بسؤال المسيح « أليس هو الذى أضعها ؟ » فثمان — ذلك العقل المطلق من قيود كل ما هو نسي — لا يجد معنى للبحث عن معنى « ذاتنا » إذا وعينا مسؤوليتنا حيال الملايين. ويلق عمر مساره الأخير فى نعش يتوق إلى توصيد البطل التراجيدى قائلا « ترى هل تموت الأسئلة إذا قامت دولة الملايين ؟ » فيحكم عثمان دق المسار فى التابوت الأبدى جيباً « ولكنها لم تقم بعد » والعلماء يبحثون عن سر الحياة والموت بالعلم لا بالمرض ، فإذا لم تكن من العلماء ، فلا أقل من « ألا تثير فى وجوه العاملين غبار النواح والولولة » والقلب مضخة تعمل بواسطة الشرايين والأوردة ومن الخرافة أن نتصوره وسيلة إلى الحقيقة و « عمرى الذى ضاع وراء الأسوار لم يضع هدراً ، ولكن عمرك أنت سيضيع هدراً » هكذا يختار عمر نابه الداخلى، كاختيار كمال عبد الجواد لأحمد شوكت ، وكاختيار صابر لإلهام ، يمزق الأحشاء غير المرئية على أضواء الرؤيا العجيبة « والثورة الأبدية » . وإذا كان كمال عبد الجواد يعترف بأن مشكلة الإيمان لم تحل بعد فإن أزمة صابر أنه « آمن ولم ير » ولكنه لم ينل التطويب الذى يجلب به لأن إيمانه لم يتزحزح عن موقعه التقليدى. وكذلك آلت الأزمة نفسها ضارية كحجم الجحيم على عمر الحمزوى لأن إيمانه هو الآخر — المسمى عثمان خليل — لم يتزحزح عن موقعه التقليدى ، لطول العزلة وارتفاع الأسوار . ولم يبق أمام عمر الحمزوى الذى باغته الأزمة فى تعبير بدائى أن يطير الكازينو فوق السحب وأن تراقص الزواحف الطيور إلا أن يرقص مع لهيب الأزمة فوق الحرم ، أو يلقى نفسه من أعلى جسر إلى قاع النيل أو يقتحم الملتون عارياً « وبقينا أن روما لم يحرقها نرون ، ولكن ضرمتها الأشواق اليائسة ، كذلك تزلزل الأرض وتتفجر البراكين » .

وفى كونه الأسطورى عند طرف الصحراء حيث تكمن « حقيقة كل شيء » فى اللاشيء « وحيث تافت نفسه إلى لحظة الانتصار المأمولة « لحظة التحرر الكامل » لا تفارقه أنياب الواقع المدببة لحظة واحدة ، فإذا بابنه سمير — وهو بعد قطعة لحم حمرى — يحمل رأس عثمان خليل ويطارد أباه مطاردة عنيفة حتى ينطرح على الأرض إعياء فيسمع الصفصافة تترنم ببيت من الشعر ، واقتربت منه بقرة قائلة

إنها سوف تتوقف عن درّ اللبن لتتعلم الكيمياء . وزحفت حيه رقطاء ثم بصقت أنيابها وراحت ترقص في مرح . وانتصب الثعلب حارساً للذجاج ، واجتمعت جوقة من الخنافس وغنت أغنية ملائكية . . . أما العقرب فتصدت له في لباس مرضية . وما أشبه ذلك الحلم العجيب بتلك اللحظة الفاتنة التي وقفها يوماً في بحر الظلمة العجيب حين أشرق عليه خط من ضياء بثه — فيما خيل إليه — أنفاس المجهول وهمسات السر . . ما أشبه اللحظتين حقاً وما أذكى الفنان حين يحقق الحلم القديم للزواحف أن ترقص الطيور ، فالمعجزة تمت ، ولكن بغير أن تكون الكينونة العظمى في جوف الصحراء هي السبب ودون أن تكون الأشواق اليانسة هي الهدف . وإنما حدثت المعجزة تماماً كما سبق لها أن حدثت للمريض زعبلاوى ، أثناء نومه امتلأت خياشيمه برائحة الياسمين وتساقط على رأسه رذاذ ماء منعش . وإذا بزعبلاوى الذى يبحث عنه المريض المسكين قد كان «حاضراً» أثناء «غيبته» العميقة بتأثير الخمر (لاحظ الدلالة المزدوجة للخمر ، الجسدية والروحية، وهما الطريقتان اللذان خاضهما عمر) وكان الفنان يريد أن يؤكد على أن «غيبوبة» البطل لا تنفي «حضور» ما ظل يبحث عنه طيلة الرواية ، أو البعاوله . هكذا الأمر في مأساة عمر ، إنه ظل غائباً عن معنى الطريق — كصابر — يحوس في مختلف الطرق بعين تقليدية لا تلمح الطريق الوحيد الصحيح الأقرب إليها من كافة التعاريج والمنطفات والدهاليز المظلمة . . سواء كانت ظلمة الجنس في أعماق الصحراء والعش الذهبي ، أم ظلمة الوجد في طرف الصحراء والكوخ الأسطوري . إن عمر يكشف — فجأة — كما غابت الرؤية عن عينيه فجأة كذلك ، إن وحدة الوجد وإرادة الحياة هي «المعنى» الذى يبحث عنه ، ومعه البشرية بأسرها في موكب تاريخها الحافل . حينئذ يصبح «كل شيء له معنى» و«لا شيء في الوجد عبث» كما همس عمر ، والمطاردون لأزمته إلى ذروتها يتعقرون عثمان خليل المختبئ في هذا الركن القصي ويصيبونه — هو لا عثمان — بغيار ناري ولكن «ليس لشيء» نهاية «كما بنغممت متذكراً بيتاً من الشعر يتردد في وعيه بوضوح عجيب «إن تكن تربلنى حقاً فلم هجرنى ؟» . وهو ليس سؤالاً بقدر ما هو جواب على السؤال الذى طرحه نجيب محفوظ — أو أعاد طرحه — في روايته السابقة «الطريق» . فقد طرحه من قبل في «اللعن والكلاب» وأجاب عليه الشاب الطويل الأسمر الممسك

يسراه وردة حمراء ، وطرحه من جديد في « الطريق » ، وها هو يجب عليه في « الشحاذ » بالطفل الموعود في أحشاء بثينة من عثمان خليل ، ثمرة اللقاء بين الشجر والعلم والثورة . فذلك هو الأمل العجيب الذي يبرق بين الحين والآخر في علم نجيب محفوظ ، يبرق بريقاً عقلياً خالصاً ، وليس امتداداً عفويا لأحداث الرواية . وذلك أيضاً هو تفسير ظهور البريق العقلي كالمعجزة ، بلامقدمات حقيقية في صلب القضية المطروحة للبحث . وهذا هو الفرق الهائل بين بناء « الشحاذ » وبناء « الطريق » ، بل هو نفس الفرق الهائل بين بناء « السمان والخريف » وبناء « اللص والكلاب » . ففي « الشحاذ » و « السمان والخريف » هو بنساء عقلي خالص ، وحسب المعادلات الرياضية ، بالرغم من توظيفه لكافة الأدوات التكنيكية التي تشي بالمعقوبة والبراءة كالحلم والأحاديث النفسية وانسياب الزمن وتداخله وتدفعه باختلاف الضمائر الثلاثة . ونحن نستطيع أن نوجز « الشحاذ » فنجد أماننا « زعلباري » ، ولكننا لا نستطيع بحال أن نوجز « الطريق » أو « اللص والكلاب » لأتاهما سؤال روائي ، والسؤال يحتمل الظلمة أكثر من النور والكواليس أكثر من خشبة المسرح . أما الجواب فهو يحمل في تضاعيفه « الضوء » الذي يبدد كل ظلمة والأمل الذي يبدد كل شك . ونحن « نفهم » من بيت الشعر الأخير في خاتمة الشحاذ ما ظل غامضاً علينا طول الطريق . ولكنه نفهم المصنوع من مادة تختنف طبيعتها عن المادة التي صيغت منها أزمة صابر ومأساة عثمان . وكأن الفنان « يقحم » الحل على مشكلة لا حل لها بدلا من « الانتحار » . فإذا نصنع بعين مجردة لا ترى ؟ أليست عيناً من زجاج . . تفضل أقرب الطرق إلى قدي صاحبها لتوغل به في متاهات لا تخطر على بال ؟ وكيف الحصول على البصيرة الداخلية التي ترتفع إلى مستوى النبوة ما دامت أقدامنا لا تتزحزح عن مكانها كالمتمثال ؟ لم يصنع الفنان أكثر من وردة حمراء تلهب خطوات عيسى الدباغ في السير إلى الأمام ، ولم يصنع أكثر من بيت شعر قديم يحث عمر الحمزاوي على المزيد من السير إلى الأمام . بقي سؤال خطير أمام نجيب محفوظ : هل يتجاوز بطله التراجيدي موقع قلمه فيرى « الأمام » بكنتا عينيه ، أم أن هذه الخطوة تظل « وعداً » قابلاً للحلم به في نهاية بعض الروايات دون البعض الآخر ، وبغير أن يتحقق الواقع الأليم هذا الوعد فلا يسقط الفنان في وهاد الكلب ؟ أي أنه إذا كانت مأساة صابر وعمر

كامنة في ذلك العماء الداخلي أو الرؤية التقليدية لمعنى الطريق . فهل يعنى ذلك ضمناً أن الطريق موجود رغم ذلك ، أم أن المأماة الأشمل هى أنه ليس ثمة طريق على الإطلاق ؟ بعبارة أخرى : أليس لنا أن نشك من جديد في وجود زعيلوى ما دامت « الغيبوبة » التى أصابت مريضه بإغماء طويل قد رافقت صابر وعمر في رحلتهما الدامية للبحث عن مخرج . ألا تشكك هذه الغيبة الدائمة للطريق الصحيح في معنى حضوره ؟

إن هذه التساؤلات تتزاحم على مخيلتنا برصدنا لكافة التطورات التى تراكمت على جانبي الطريق الذى مضى فيه « إيمان » كمال عبد الجواد : منذ تلك الإجابة الرمزية لأولاد حارتنا التى جددت السؤال تجديداً مروعاً في « اللص والكلاب » إلى أن جاوبنا الفنان جواباً توقف ثانية عند أعتاب أولاد حارتنا، فعاود سؤاله من جديد في « طريق » صابر إلى العذاب الوحشى ، وحاول الإجابة من جديد في « الشحاذ » . . وفي كل مرة « سأل » فيها نجيب محفوظ ، كان يصل إلى أبعد الأعماق غوراً ، وفي كل مرة « أجاب » فيها كان يطفو على سطوح الأشياء ، على القشرة الخارجية ، ليلقي علينا بهذا الذى نسميه فنياً بالمعجزة وندعوه أحياناً بالأمل . . هذا على الرغم من أن الشوط الذى كان يقطعه من سؤال إلى آخر كان الطريق يزداد ظلمة ووحشة بحيث تصبح الإجابة تلو الأخرى نوعاً من المقامرة . لذلك كان الفنان أميناً كل مرة يدرك فيها أنه خسر الرهان في هذا الجواب أو ذاك، فيعيد السؤال من جديد. على أنه بالرغم من أن إجابته في « الشحاذ » أكثر عمقاً وتفصيلاً من إجابته في « السمان والحريف » . كان عليه أن يدرك بصورة أعمق أن « المعجزات » التى تتضمنها إجاباته السابقة، قد أثبتت « خطأ ما » في صميمها يتجاوز بمأسوته الدامية كل أخطاء الموقع التقليدى للقديمين الثابتين والعين الزجاجية . وهذا ما يشكل في روايته القادمتين « ثرثرة فوق النيل » و « ميرamar » مرحلة جديدة تختلف كثيراً عن مرحلة السؤال والجواب في « الطريق » و « الشحاذ » والمرحلة الأقدم منها في « اللص والكلاب » و « السمان والحريف » .

وقبل أن تنتقل إلى المرحلة الجديدة الثرية بأخطار مواقف نجيب محفوظ ، يجدر بنا أن نعيد النظر فيما تأثر به من صباغات الآخرين أثناء صياغته لمحة الشحاذ وبخاصة عند ما نجد قاضى التحقيق في « الجريمة والعقاب » لدوستوفسكى يوجه



الحديث إلى راسكولنيكوف قائلا : « إني أجلك واحداً من أولئك الذين يقفون باسمين للعنبر وهو يستخرج أحشاهم ويمزقها ، لو أنهم استطاعوا فقط أن يجدوا الإيمان » وكأنه يوجه الحديث إلى عمر الحمزوى . وكما يقول اليزيو فيفاس عن روايات دوستوفسكى من أن ما تحويه ليس أكثر من « تنظيم درامى للحياة يحتوى على أشخاص أكثرهم شديداً بالاهتمام بالأفكار<sup>(١)</sup> » . يمكن لنا أن نطلق هذا التعبير على روايات نجيب محفوظ الأخيرة .. و « الشحاذ » من بينها على وجه الخصوص . وهذا ما يفسر لنا ما نلاحظه عليها من شحوب لو أنه قيس بالمعايير التقليدية لبناء الشخصيات الفنية ، فعلم كافكا - كما يقول نفس الناقد - لا يحتوى على بشر حقيقيين « بل هو تقطير ميتافيزيقي يمثل نواحي معينة من الحياة الروحية »<sup>(٢)</sup> . على ذلك يصبح هم نجيب محفوظ كهم دوستوفسكى تماماً هو النظر إلى تلك « الأخاديد السرية » في الروح . والحمزوى فيه الكثير من إيفان « يسيطر عليه شك كبير لم يجد له حلاً .. وهو واحد من أولئك الذين لا يرغبون في الملايين ، بل يرغبون في إيجاد جواب على أسئلتهم » وقد يجد الجواب في الملايين كما يظن عثمان خليل ، ولكن الملايين حينئذ لا تعنى بالنسبة له إلا جواباً على سؤال . وقد توجه إيفان وعمر الحمزوى بسؤال مشترك « ترى ، كيف يمكن أن تكون الحياة جميلة جداً وفي نفس الوقت فظيعة جداً » كما يقول دوستوفسكى مستطرداً « لقد أحب الحياة بقوة ، أحب الأوراق الصغيرة الملبدة عند ما تأخذ في التفتح في الربيع والسما الزرقاء .. وهو قادر أن يقبل فكرة الله على أنها فرضية ، ولكن الشيء الذى لا يستطيع أن يقبله هو الظلم الموجود في العالم » وإن تراوحت أشكال الظلم بين إيفان وديمترى من ناحية وعثمان خليل من ناحية أخرى . على أنه بينما تكمن مأساة إيفان في أنه كتب عليه أن يعيش في عالم « كل شيء فيه جائز » فإن عمر الحمزوى - على النقيض منه - كتب عليه أن يعيش في عالم « لا شيء فيه مشروع البتة » .

ومن بين أسماء الثلاث الغربي الحديث « روكاتان » في « الغثيان » لسارتر و « ميرسول » في « الغريب » لكامى و « دينو » في « السأم » لألبرتو مورافيا ، يبرز بطل السأم من بين أفراد أسرة الاغتراب والعيث أقرب ما يكون إلى بطل الشحاذ في تكوينه الفكرى وبنائه الفنى ، وإن اختلفت المقلمات والنتائج في رواية الكاتب الإيطالى

عنها في رواية الكاتب المصري . فدينو ابن المرأة الغنية يحس فجأة بامتنزاز غريب من أمه ومن أموالها كتعبير عن امتنازها الأكبر من العالم وقواعد العيش فيه . ولكنه لا يجد المأوى في الرسم وإن جاءت الصورة التي تركها بيضاء من غير سوء إلا من توقيعه أسفلها أكبر الدلالات على نيل السأم منه بعد أن مرق الصورة الأولى وهي في تمامها . وهو أيضاً لا يجد المأوى في أحضان سيسيل التي تبدو كالكونداهات لا تحير جواباً على أسئلته الضائعة في لياليه الشاذة معها . ولا يجد أخيراً سوى الرسام العجوز باليستري يعانق فيه مرآة مستقبله الأليم ، إذ ينتحر الرجل ذات يوم لغير ما غاية . وكذلك يفعل دينو ، ولكن دون أن يصيبه الموت ، بل يتم إنقاذه - ذلك الهارب من الحكم المشمول بالنفاذ - ليلقي مصيره بعيداً عن الحرية . فليس الانقاذ هنا ، كجرح عمر الذي أفاق عليه في العربة مردداً في ذاكرته ذلك البيت العجيب من الشعر ، وإنما هو استئناف الحكم من جانب الوجود الصامت ليظل الكون - في نظر مورافيا - أخلد صمتاً من كافة المحاولات لاستنطاقه . ولقد أفاد نجيب محفوظ بغير شك من رواية السأم هذا الحوار العقلي البارد العاري من كل زخرف عاطفي حتى يتيح للبطل الحد الأقصى من العري أمام الذات . كما أفاد منه فكرة الجنس كطرف في الحوار الوجودي لا كشباغ عابر . وأفاد منه كذلك فكرة المرأة المتنقلة مع البطل بعدد خطواته سواء تماثلت شحاذاً لصابر في « الطريق » أو انتصبت شبحاً جائئاً على الصدر باسم الثورة المأزومة في « الشحاذ » . ولكن هذه القوائد جميعها تلخل في نطاق الأدوات التكنيكية ، لا تحول ظلالها الفكرية من الاختلاف الجوهرى العميق بين إنسان الغرب الحديث كما عاجله سارتر وكاى ومورافيا ، والمنتضى العربى المأزوم أزمة مصيرية بالغة الضراوة والعنف في أعمال نجيب محفوظ .

ولعل أميل إلى ما يميل إليه بعض النقاد<sup>(١)</sup> من أن صياغة الخاتمة في « الشحاذ » كما جاءت في « الأهرام » أدق وقعاً منها في الكتاب المنشور . يهمس عمر الحمزاوى في الخاتمة الأولى قائلاً « وأغمضت عيني حتى لا أرى شيئاً . . ولم يسكن الألم .

(١) كما جاء في مقال محمد عبد الله الشفق - ثلاثين « الشحاذ » بحريدة المساء - عدد ٢٩ / ٨ / ١٩٦٥ .

ونساءلت متى ينهزم الشيطان . متى أرى وجهك ؟ ألم أهرج الدنيا من أجلك ؟  
 وشعرت بالوثبة التي تبشر بالنصر ، وشاع في صكرى شعور غامر بالسعادة ،  
 وعادنى الإحساس الباهر الذى سبق الرؤيا عند الصجر ، وقال صوت فى باطنى  
 كأنه يهينى الجواب عما أسأل عنه : إن تكن تريدنى حقاً فلم هجرتنى ؟ ، أما  
 النهاية الفاترة للرواية فى الكتاب المطبوع فعلى النحو التالى « ووجد نفسه يحاول  
 تذكر بيت من الشعر . متى قرأه وأبى شاعر غناه ؟ وتردد الشعر فى وعيه بوضوح  
 عجيب : إن تكن تريدنى حقاً فلم هجرتنى ؟ ! » وهكذا ، فما ظنه أنياباً مدنية  
 طيلة الرحلة الدامية : من زينب والمستنقع الدهنى إلى مصطفى واللب والقتار  
 إلى بثينة ومزجها الشعر بالعلم وأخيراً بالثورة فى زواجها من عثمان خليل إلى سمر  
 كتلة اللحم الطرية الحمراء والجنين الرابض فى بطن بثينة . . هذه الدنيا كلها  
 من البشر والآلام والتناقضات اللاهائية ، التى زعم لنفسها يوماً بأنه هجرها إلى  
 أحضان وردة ومارجريت وبقية القائمة ، وتوهم أياماً أنه هجرها إلى أحضان السر  
 فى طرف الصحراء . . هذه الجزيرة المهجورة هى مطلقه الوحيد الممكن — فى  
 رأى نجيب محفوظ — مهما تعرض لإيمانه لأتواء البحر المضطرب من حوله ،  
 فليس الاضطراب سلباً خالصاً كما يوحى انبثاقه المستحدث إلى البتك والمطبخ  
 والكاديلاك ، فالسلب الخالص سكون أبدي ، أما الاضطراب فيعنى التقيض فى  
 نفس الوقت ، التقيض الكامن فى أحشاء بثينة أو وليده من زينب . وكما أن النار  
 تخلف رماداً كما يقول المثل الشعبي ، فإن الرماد مآله إلى البعث والتجدد كما تقول  
 الأسطورة . على أن هذا الأمل الوهاج فى خاتمة « الشحاذ » ليس إلا بريقاً عقلياً  
 لا ينسينا الشطر الآخر من الخاتمة : فكثلة اللحم الحمراء المسماة سمر تحمل رأس  
 عثمان خليل ، وعثمان خليل لا يزال مطاردًا منذ دخل الطور باسم أحمد  
 شوكت إلى أن أنضقت محاولة اختفائه بالكوخ الأسطورى عند عمر الحمزاوى .  
 وثمرة الزواج بين العلم والفرن والثورة — بين عثمان وبثينة — لا تزال ثمارها فى عالم  
 الغيب والمجهول . فما المصير ؟ ما مصير كمال عبد الجواد بعد أكثر من عشرين  
 عاماً على نهاية الثلاثية ، قضاهما أحمد شوكت خلف الأسوار تحت أسماء مستعارة ؟  
 لإلام تطورت أزمة المتنى إلى الثورة فى مصر المعاصرة ؟

لم يتجدد السؤال ولا الجواب في «ثرثرة» أو «ميرامار»، وإنما اكتفى الفنان بتحديد معالم «مرحلة الانتقال» التي نعيشها على كافة المستويات، بدءاً من الحالة النفسية وانتهاء بالفكر والحضارة مروراً بالمناخ السيامي والاجتماعي. ولكي يؤكد نجيب محفوظ على أن مهمته لم تعد السؤال والجواب، وإنما أمست — مع تكاثف الظلمة — مجرد تحديد معالم الانتقال، اختار لروايته الأولى «عوامه» في النيل، ولروايته الثانية «بنسيون» على البحر، وكلاهما يرمزان إلى الإقامة المحدودة غير المستقرة. ولن نقاباً بعدئذ بأن الفنان يستحضر في مخيلته الروائية بعض الوجوه التي صادفتنا في مرحلته — أو مراحلها — الجديدة. فهو هنا لا يقدم أنماطاً جديدة من التعبير عن أزمة المنتمى، هذه الأزمة التي بلغت أعلى مراحل عنفها في «الطريق» و«الشحاذ»، وإنما هو يطمح إلى تحديد معالم مرحلة الانتقال التي أحاطت الأزمة بجدوان عالية لا تنفذ منها كوة ضوء. فإذا تعرفنا على هذا المنتمى أو ذاك، هنا أو هناك، فإنه ليس مقصوداً — هذه المرة — لذاته. . . وإنما هو يقوم بدور المؤشر إلى نهاية الطريق المسدود التي أدت إليه تراجيديا مرحلة الانتقال الدامية.

وهذا المؤشر في «ثرثرة فوق النيل» يقوم بدوره شخصيتان: أنيس زكى، وسامره بهجت. فهما الشخصيتان الوحيدتان اللتان يمكن أن تصب فيهما العوامة — رمز الانتقال وسط المخاطر — كافة عذاباتهما التي لخصتها الجوزة الدائمة الحضور ومن حولها دائم الغياب. ويركز الفنان تركيزاً واضحاً على شخصية أنيس، استمرراً لمنهج الجديد التعبير عن البطولة التراجيدية. ولكنه المنهج الذي يضيف إليه روافد لم يعرفها من قبل في رواياته الأربع التالية لأولاد حارتنا.

والرافد الأول هو السياق التاريخي الذي يمنح شخصية أنيس بعداً جديداً لم يعرفه صابر الرحيمي أو عمر الحمزاوي، فهذا السياق الذي يضم في مجراه المتدفق، البعد الميتافيزيقي والبعيد الواقعي، يشي بذلك الإطار الذي حدده نجيب محفوظ لمعنى «الزمن» في مرحلة الانتقال التي اختار العوامة رمزاً مباشراً لها. هذا الإطار المحدد في «ثرثرة» هو الإطار الحضاري الذي يجمع في مادته وتكوينه شعث العناصر التي شكلت أزمة سعيد مهراون وعيسى الدباغ في بدايتها، وأزمة صابر وعمر في ضرواتها. . . وهي بعينها التي شكلت جوهر المأساة في «ثرثرة» و«ميرامار»، في ذروة المزرعة.

والفنان يبنى رموزه طابقاً فطابقاً حتى ليكاد الدور العلوى -- إذا نظرت إليه من السطح -- أن ينسبك الدور الأرضى ، ولذلك كان « السياق التاريخى » هو «سور مصر العظيم فى « ثرثرة فوق النيل » يحكى أعلى الشواهد من أعق القيعان، كما يحكى أغور الأعماق من ناطحات السحاب . أى أن الواقع السفلى فى حياة أنيس الذى تبتدرنا به الصفحات الأولى من الرواية على لسان صديقه القائل « فلتقم أنت فى العوامة ، لن تتكلف ملياً واحداً من إيجارها ، وعليك أن تعد لنا كل شيء » من حشيش وخمر ، وكذلك الغمامة العلوية فى حياة أنيس ، تلك التى تبتدرنا بها الصفحات الأولى حين يقدم « كشف الوارد » إلى رئيسه ورقة بيضاء يغير سوء وداخله يردد « لا حركة البتة فى الحقيقة . حركة دائرية حول محور جامد . حركة دائرية تتسلى بالعبث . حركة دائرية ثمرتها الحتمية الدوار . فى غيبوبة الدوار تختفى جميع الأشياء الثمينة » . ولكن الواقع السفلى والغمامة العلوية فى حياة أنيس زكى يضمهما فى تدفق نارى لا يرحم ذلك السياق التاريخى الغريب الذى يبدأ فى غزو مخيلته التى رأت فى الحبة الرقطاء أنها أدت خدعة لا تتكرر للملكة مصر القديمة وأن الممالك ظلوا يضحكون رغم صراخ الشكالى « كلما ثروا على آدمى فى مرجوش أو الجمالية أقاموا منه هدفاً لتدريهم . وتضيق الضحايا وسط هتاف الفرح المجنون » .

وأول استعارة يقوم بها الفنان من أعماله السابقة ليصوغ ديكور العوامة العجيبة ، هو « عم عبده » البواب العملاق كشيء ضخم عريق فى القلم و « رمز حقيقى للمقاومة حيال الموت » والراجع أنه كان يسمى فوق الأرض قبل أن تغرس أول شجرة فى شارع النيل -- هكذا ردد أنيس -- والراجع أيضاً أنه العوامة ، لأنه الحبال والقاطيس . وإذا سهوت عما يجب لحظة غرقت وجرفها التيار « وهكذا ردد عم عبده . وسواء كان بواباً لعوامة الثرثرة أو رباً لآل عبد الجواد فى الثلاثية أو ساكن البيت الكبير المدعو بالجلبارى فى أولاد حارتنا، فإن ملاحظته الفيزيكية تشف عن ذلك البعد الأسطورى فى الرواية ، تؤكد ولا تنفيه . والسياق التاريخى كما يشاء الفنان أن يسمى ما أدعوه بالإطار الحضارى ، يحاصر هذه الاستعارة الأولى فى ديكور الثرثرة بسؤال مباغت يلح على أنيس ما إذا كان يوجد للمعز لدين الله الفاطمى ورثة يمكن أن يطالبوا ذات يوم بملكية القاهرة ، والإجابة الملوحة لرأسى

يلور بلا محرك ، إن الإفراط وحده كان السبب في أن أكثر الخلفاء لم يعمروا طويلاً . وهو لا يتناول من رفوف مكتبته عبثاً كتاب ك . ك عن الرهبة في العصر القبطي ، ما دامت عيناه تنظران إلى الداخل لا إلى الخارج كبقية عباد الله . فالإنسان — أمامه — يرتد إلى العصر الطحلبي ، ولكن ما هي الأسباب التي حولت بعض المصريين إلى رهبان . وليلي زيدان — صديقة الأعوام العشرة الماضية — لا تذكره إلا بنفسها في عصر خوفو حيث كانت ترعى الغنم في شبه جزيرة سيناء ، ولكنها لم تترك أثراً إذ لدغها ثعبان أعشى فقتلها عليها . . أى شبه بينها وبين الحية الرقطاء التي أدت خدمة لا تنكر بلدغة كليوباترا ؟ وليلي — مع ذلك — لا تقاس في طموها بامرأة مثل فكتوريا ملكة العصر المحافظ المشحون بالتقاليد . وليس عجيباً هذا التوازي المحكم بين السياق التاريخي وما يؤول به أنيس من رموز وإشارات ، كما أنه لم يكن عجيباً في تصوره أن يعبد المصريون فرعون « ولكن العجيب أن فرعون آمن حقاً بأنه إله » . وهو يغبط نفسه على أن الذي جعل من تاريخ الإنسانية مقبرة فاخرة تردان بها أرفف المكتبات — ومن بينها مكتبته — لا يرضن عليها بلحظات مضمخة بالمسرة . فياله من مدير أحقق — وأعمى ! — هذا الذي لا يرى ما كتبه أنيس في بيان « الوارد » بالرغم من أن الصفحة ظلت بيضاء بغير سوء ، تماماً كصناعة المدير التي تجلت كظهور قارب مقلوب في قبضة الظلام « ووضح تماماً بأنه من سلالة الهكسوس فوجب أن يرتد إلى الصحراء » والمدير العام أول الضيوف الجدد في الرواية الجديدة — والطبقة الجديدة على السواء — وليس من قبيل الصدفة ولكن من قبيل الإحكام الروائي أن يطارد الضيف الجديد ذلك السياق التاريخي القاتل بأن « الثورات يديرها الدهاء وينفذها الشجعان » ثم يكسبها الجبناء . . ولا نجاة من الظلمات إلا في ظلمة أعماق ، رابضة في جوف الحوت الذي أنقذ يونس من الهلاك . والحياة تمضي قبل أن تستوعب ما يمر بنا ، حتى إذا كان ضرباً من الخيالات المعقدة في رأس أنيس ، فما الخيال والواقع ، ومن يكون رجب إله الجنس ومتعهد العوامة بالنساء ؟ وإذا كانت ليلي زيدان التي جاء بها لأول مرة هي نفسها فتاة سيناء التي قضى عليها الثعبان الأعشى فهو — رجب — لن يكون شيئاً آخر غير جلد القديم الذي كان يسمى في الغابات قبل أن يقام بناء واحد على ظهر الأرض « كان يلغى في أحضان النساء مخاوفه من الحيوان والظلام

والجهول والموت. كان له رادار في عينيه ورادار في أذنيه وقنبلة مجسمة في قبضة يده . وحقق انتصارات عجيبة قبل أن يتهاوى هالكاً » لنحرص غاية الحرص على هذه « التنبؤات » في يدنا كمرآة سحرية للماضي الحاضر أو الحاضر الماضي فهما معاً « زمن » واحد متعدد الأبعاد حقاً ، ولكن جوهره الحضارى المتدفق عبر التاريخ لا يتأثر بالتفاصيل . من هذه التفاصيل تلك الاستعارة الثانية من الشحاذ حيث يقبض الفنان على عمر الحمزوى ويوزجه في « مصطفى راشد » أحد أبناء العوامة ، الحامى المعروف والفيلسوف . متزوج ولكنه لا يزال يعتقد أنه لم يعثر على أنموذجه المفضل من النساء « وهو يتطلع بصدق إلى المطلق وسوف ينجح في أدراكه ذات ليلة » ولا خوف ينتاب المؤمن – وبخاصة إذا كان أنيس – ما دام الحوت في الماء ، ولكن « سناء » القاصر وأحدث منجزات رجب ، بلها صغيرة كيد نابليون . والانشغال عن الخوف بالخوف في حياة أنيس ، سواء حين يهدده المدير بالفصل على طول إدمانه للأفيون أو وهو يتأهب لقضاء العمر في غابة موحشة . هو ظل باهت للخوف الذى يحتاج أهل العوامة مهما قال «على السيد» – نياة عن الجميع – «لأننا نخاف البوليس والجيش والإنجليز والأمريكان والظاهر والباطن فقد انتهى بنا الأمر إلى ألا نخاف شيئاً » ويستكمل رجب ملامح الصورة وهو يطرد شبح الخوف عن مهاجمة سناء ، كاللذباب « فاللدولة منهمكة في البناء ولديها ما يشغلها عن إزعاجنا » . وهكذا يصبح هذا البناء شقيقاً مرتين : الأولى عند مصطفى المنيأوى بائع اللب والفشار إذ كان اشتراكياً قديماً ، والآن لم يعد للنضال معنى ما دامت « الدولة » تقوم به ، والثانية عند بائع آخر يمثل الأدوار المسلية التى يكتبها البائع الأول ، هو رجب النجم السينهاى الذى يبرر غواية البنت القاصر بأن «الدولة» منهمكة في البناء . وكأن الدولة في الحالتين « كائن ميتافيزيقي معلق في فضاء خرافى ، لا يتأثر بناؤه باللب والفشار من ناحية ، والمخدر والغواية من الناحية الأخرى . بل وكأن تجارة الدعارة الفكرية الفنية ، تختلف في شيء عن التمتع والبحريرة التى هيأتها بسمية عمران لابنها صابر . . . بل لأنها لتجارة واحدة يظلم أصحابها أنفسهم والدولة معهم والمستهلكين جميعاً إذا لم يحصل أحد الأطراف على نصيبه من الأرباح والخسائر » فيا أى شيء افعل شيئاً فقد طحننا اللاشيء » كما صرخت أعماق أنيس ، ولا رب « أن أشنع تهمة في عصرنا هى الرجعية » مهما

تلوثت الكلمات بهكم رجب . ولم يدع الإنسان - تستأنف أعماق أنيس - ما هو أصدق من المهزلة .

ولم يكن ذلك السياق التاريخي المضطرب بالأحداث العظام إلا « يوماً واحداً » في حياة أنيس ، ولكن ما أبعدنا عن ذلك اليوم في حياة آل عبد الجواد التي خصص لها الكاتب ثمانين صفحة أو يزيد من صفحات الثلاثية . وما أقرب في نفس الوقت من يوم التوراة - مضروباً في سبعة - الذي خلق فيه الرب العالم كله ! فالكلمة هنا - في ثرثرة - أثقل وزناً من صفحة كاملة في الثلاثية العظيمة ، وموكب التاريخ يمضي أمامنا في كلمات نحتها أنيس زكي من أشواقه العليا وارتباطاته التراثية على السوء . واكتفى الفنان في هذا اليوم من أيام أنيس ، أن يقدم بقية الشخصيات في الرواية بصورة تقريرية مباشرة ، وأن يصور المناخ النفسي العام لهذه الأسرة الغريبة التي تجتمع من كل حطب وصوب حول الجوزة كل مساء « تثرثر » حقاً ، ولكن ثرثرتها ليست كالنقش على سطح المياه ، وإنما كالمسامير الملتبسة في قلب هذه الشخصية الغريبة « أنيس زكي » . وأنيس يختلف في بنائه الفني عن صابر في الطريق وعن عمر في الشحاذ لأن منحاه الفكري مختلف أعماق الاختلاف . إنه يغير شك يمضي خطوات في طريق صابر . كما أنه يتسول نشوة اليقين المستعصية على الشحاذ عمر . . ولكنه لا يمضي في طريق صابر إلى نهايته ولا يظل شحاذاً إلى الخاتمة . لذلك فبالرغم من أنه « البطل الفرد » الذي يجمع في طواياه أزمة مجتمع ومسئولية حضارة ، إلا أن بقية الشخصيات من حوله ليست مجرد شرايين تدفع الدم في عروقه وإنما هي « شخصيات » حقيقية وليست أشباحاً . وذلك هو الرافد الجليد الآخر في « ثرثرة » بعد الرافد التاريخي ، وكان الرافد الثالث هو المكان في معاصره للزمان ، هو العوامة التي تحمل أكداساً من الكذب وأرفف التاريخ ، ولكنها تحمل في نفس الوقت « أحشاء » الحاضر وأغواره العميقة .

ولعلنا نعر في « اختيارات » نجيب محفوظ الفنية من « مقبرة التاريخ » الواسعة الفاعرة فاما على آخره فتبتلع الحاضر عبر غيبوبة أنيس الدائمة ، ما يشير إلى طبيعة هذه الشخصية وما تمثله . ولعلنا أيضاً نعر في اختيارات الكاتب لبقية الشخصيات



ما يلور معنى العوامة في حياتنا والثروة التي لا تفارق جنباتها لحظة واحدة . وبالرغم من أن الغرق ليس من نصيبها كبعض العوامات المحاورة التي لاقت هذا المصير فإن الدمار يلاحقها في ظلمة الصحراء في ذلك اليوم النيم الذي خرج فيه الصحاب - أو تجرأوا بمعنى أدق على الخروج - فاقترفت سيارتهم وهرولتهم جريمة القتل التي تهربوا من مواجهتها الواحد بعد الآخر . . إلا أنيس زكى ومماره بهجت . وتكاد معظم الإشارات التاريخية أن تكون متقاة من لحظات « الهزيمة » في حياة الشعب المصري ، الهزيمة الحضارية الساحقة لكل حرية وكرامة وسلام ، الهزيمة الجبلى بكل عبودية وانحطاط وامتهان . . منذ لدغت الحية ثدى كليوباترا إلى أن غاص الممالك في دماء المصريين إلى هارون الرشيد الجالس على أريكة تحت شجرة مشمش والبحارى يلعبن بين يديه ، وأنت - يا أنيس - نصب له الخمر من أبريق ذهبي « ورق أمير المؤمنين حتى صار أصنى من الهواء وقال لك : هات ما عندك ، ولم يكن عندك شيء فقلت قد هلكت . ولكن البخارية ضربت أوتار العود وغنت . . فطرب الرشيد حتى ضرب بيديه ورجليه فقلت ها هي فرصة لتهرب وانسجبت بخفة ولكن الحارس العملاق لحك فاتجه نحوك فجري وراءك شاهراً سيفه فصرخت مستغيثاً بال رسول الله فأقسم ليرمين بك في سجن بينهم . . » والسجن الحقيقي هو هذه العوامة التي يجتمع أهلها بين جدرانها على سطح المياه بدافع « الموت » كما همس أنيس ومماره تخطو أولى خطواتها فوق الصقالة من الشاطئ الآخر ، وخيل إليه أنه رآها ، ولكن في أى عصر من العصور الغابرة ؟ وهل كانت ملكة أو من الرعية ؟ على أية حال فأنف على السيد وجاذبية رجب ، القاضي وعملقة عم عبده تشكل فيما بينها صورة الصديق القديم الذى اكتشف النار منذ آلاف السنين ولم يكن هناك وقتها ملوك ولا رعايا . وكما أن معظم الإشارات التاريخية تكاد أن تكون متقاة من لحظات الهزيمة في حياتنا ، فإن معظم الشخصيات المحيطة بأنيس ومماره تكاد أن تكون هي « الهزيمة » نفسها أو السلبية كما قال مصطفى راشد أو الفراغ المطلق كما قال رجب . إن الحماى الكبير والصحنى اللامع والنجم السينائى والمطلقة والقاصر والمزوجة ، كلها وجوه سبق لنا التعرف عليها كأشباح مجردة في عالم نجيب محفوظ الجديد ، ولكنها هنا في « الثروة » ليست أشباحاً على الإطلاق ، وليست مرايا تحاصر البطل بكافة أوضاع وجهه التراجيدى . . وإنما هي المتنى

شخصيات حقيقية تقوم بأدوارها مستقلة عن كيان البطل وإن تكاملت معه . وعند ما يوح خالد عزوز بهذا السر المعلن « كل قلم يكتب عن الاشتراكية على حين تحلم أكثرية الكتاتين بالافتناء والإثراء وليالى الأنس في العمورة » فإنه لا يصوغ موقفاً من مأساة المجتمع ، وإنما هو يحرك المؤشر في اتجاه المأساة فحسب . وليس هذا بالدور الصغير . والمؤشر يتخذ اتجاهاً واحداً مهما اختلفت الأيدي التي تحركه ، حتى عم عبده البواب العملاق « هو إمام المصلى المجاور وهو قواد » تماماً كالأقلم الداعي للاشتراكية بشرط أن يقضى صاحبه ليالى الأنس في العمورة . لا يزال المؤشر في اتجاه المأساة . مأساة الكيان المنقسم والوجه المزدوج : جانبه مزيف الضوء ، والجانب الآخر صادق الظلمة . وليس صحيحاً أن أهل العوامة « مغشرون » لا يعينهم « الواقع » المحيط بهم في شيء . . . وإذا كان مصطفى راشد يقول مازحاً أنهم يعملون للرزق في نصف اليوم الأول ثم يجتمعون بعد ذلك في زورق ليسبح بهم في الملكوت فإنه هو نفسه الذى يقول إنه « لا يتمنى لشيء إلا هذه العوامة » فإذا تكون هذه العوامة إذا كان الانتماء إليها يترجم بلسان على السيد أن السفينة تسير « دون حاجة إلى رأينا أو معاونتنا » . ولا فرق حينئذ — عند أنيس زكى على الأقل — بين كليوباترة والمرأة التي تباع المعسل بلرب الحماميز . أو أن تكون سمارة من مواليد برج العقرب أو أن يكون على موعد مع فكرة « مجردة » ذات طابع « جنسى » . هذه المجموعة الهائلة من المتناقضات هي العمود الفقري للعوامة وخارجها . للواقع السفلى والغمامة العلوية في حياة أنيس . للسباق التاريخي المتدفق . ولكن اللقاء بين أنيس وسماره على ظهر العوامة . وإن كان عنصراً متناقضاً مع بقية العناصر واللقاءات إلا أنه يهيمس بالنبوءة التي لا تتحقق بمعزل عن السياق أو عبر مسافة زمنية البداية والنهاية ، وإنما تتجلى النبوءة في « ثثرة » خلال الأحداث وديناميتها . . . حتى إن أنيس لا يعكس عين حبه للزائرة « وثمة أسد واحد يلثم اللحم ويرى للآخرين بالعظام . وعظام الزائرة الجديدة مترعة بنخاع مزعج » ، ومن الممكن أن يكون رجب هو الأسد الأثافي ، ومن الممكن أن يكون أسد العوامة مجرد ظل لأسد البحر المضطرب من حولها . وأن يصبح « لكل شيء نهاية » — تختلف عن صرخة الشيخ درويش في زقاق المدق — فإنها تكون اللعنة التي لا تبقى في الحمرة — آخر الليلة — إلا الرماد . وبانقضاء الليلة الثانية يتضوع من النيل شذا مائى ذو نكهة

أنثوية . فهل تكون سمارة بهجت - رمز التغير الوحيد الذى حدث فى العوامة هذه اليلة ، بلطة الالتزام المطلق وسط الضائعين - هل تكون قد عبرت فى خيال أنيس تاركة رائحتها عربون ارتباط فى المصير؟ وإذا لم يكن فى النجوم من يعنى برصد كوكبنا وداسة أحوالنا الغريبة فنحن ضائعون . هكلنا يتشجع العويل المكثوم فى قلب أنيس وروحه ، وكأنه يقرر إذا لم تكن سمارة طوق النجاة فالهلاك هو الحاتمة الجديرة بالجميع . ففعل مسرحيتها تمنح « المعنى » لمن لا معنى لحياتهم أو فى حياتهم ، وهى إذن فى دراسها لشخصيات « المسرحية » إنما تؤكد انتسابها لمن يعنى برصد كوكبنا من كوكب آخر حتى لا تضيع أولا تزداد ضياعاً : فالطائرات الأمريكية ضربت فيتنام الشمالية ، وأسراب الكاديبلاك تغرش الطريق الطويل نحو الاشتراكية . وقال أنيس لنفسه « كل ذلك » يستقر فى جوف الجوزة ثم يتبخر دخاناً ، ولكن هذا الدخان يركز دور المؤشر إلى « الهاوية » التى يرقد على حافها العالم . وقد يما كان الحمار ينطق بالنبوءة إذا لم يجد الله رجلاً صالحاً ، فلا بأس من أن يصف خالد عزوز لىلى زيدان بقوله : « مشكلتها الحقيقية هى مشكلة الوطن كله وهى أنها فتاة عصرية أما الزواج فبرجواى » . وإذا كانت الأسس القديمة التى استقر عليها « المعنى » قديماً تهاوت ، فإن سمارة تقدم أساساً جديداً هو « إرادة الحياة » فلو فقدت أنات عمر الخيام حرارتها فقل على الراحة السلام . وكالتعليق الساخر الذى يربط بين لىلى زيدان ومشكلة الوطن ، كذلك يسخر مصطفى راشد من أحمد نصر . الزوج المثالى الذى « يقف من نساء العوامة موقف المصريين من الأحداث » . وعند ما يخلد أنيس إلى نفسه بعد انقضاء اليلة كل ليلة ، لا يجد سوى عم عبده . هذا الذى لا يضعف ولا يشيخ ولا يعرف له أحد عمراً ولا يظن أنه سيموت ، فيتمثل له العملاق فى لحظات حضوره - كما تمثل أحمد عبد الجواد لابنه كمال وكما تمثل الجبلوى لعرفة - كالوجود الوحيد فى خلاء صوته . حيثئذ يعى أنيس ما إذا كان هم الأول هو التذكر أو النسيان ، وكل ما يدريه أنه ساءل نفسه : لماذا وقف التثار عند الحدود ؟ وينصف السؤال نيبا للهزيمة كنجيب محفوظ لم يعربد بفكره ولم يتاجر فى سوق النخاسة فقال فى « الشحاذ » ضمن حوار بين الطبيب وعمر إن المرض الداهم كالعدو الرابض على على الحدود .. وهاهو ذا يعود فى ثرثرة ليؤكد نفس المعنى من قبل أن تعلن الهزيمة عن نفسها بصورة دموية مباشرة . وتذكر أنيس لقاءه التخيل مع نيرون ، وأكد

أنه كان مجرد إنسان عادى فشقق الفن، ولا وجد نفسه إمبراطوراً قتل أمه ، فلما صار لها أحرق روما . وممارة كالجمر المشتعلة أبداً لا تريد أن تنطفئ ، تحرق العقول والأفئدة بإيمانها الذى لا يكل بأنه على الإنسان أن يثور « ولو كان سنة مرة . وليست المشكلة انفصاماً بين الفكر والسلوك ، لأن ما يستقر فى الرأس لا بد وأن يؤثر بطريقة أو بأخرى فى السلوك والمشاعر . لذلك تبهت صورة الوحش القاتل ويبقى الإنسان المنتصر ، وشاهده « الدلتا » التى اخضرت وأثمرت زغم الشوك والزواحف والوحوش والذباب ، فلم يكن ثمة وقت إلا للعمل ، ولا هدنة لدفن الموتى . وحقاً كلويس السادس عشر لا يدرى عما يدور فى الخارج ، لا هو ولا غيره ، سواء كان الحادث « انتحار » المرأة فى العمارة المقابلة أو « غرق » العائمة المجاورة . . ولكن الغيبوبة لا تدوم طويلاً ما دامت سمارة قد أقبلت . هل حدث ذلك ، قبل الآن أو بعده ؟ تجيب الرواية فى بنائها الديناميكي المتماكس إجابة شحيحة ، لا تبوح بسرّها دفعة واحدة ، ولا تمهد له بقطرة تنبؤ . ولكننا نلتقط السر فى جريانه المتدفق ، فى سياقه التاريخي الذى أدعوه بالإطار الحضارى . بل ويدعوه الكاتب بالتسمية نفسها حين يصرخ أنيس « يا أوغاد . . . أنتم المسئولون عن تدهور الحضارة الرومانية » ثم يحدده تحديداً صارماً بقوم ينتظرون إمامهم منذ « ألف سنة » وكأنه المخلص أو المسيح المنتظر . وهى السنوات التى قضتها حضارتنا فى تخلف وانحطاط اكتفى الفنان فيما مضى بالإشارة إليها بالسنوات الثلاثين من عمر صابر الرجيمى التى قضها فى جو مفتعم بالدعارة والجريمة ، فى القرب من ، والبعد عن ، أمه بسمية عمران . والهزيمة العسكرية ليست إلا مظهراً دموياً للهزيمة الحضارية ، سواء حدثت فى يونيو ١٩٦٧ أو حدثت فى عيني أنيس زكى حين تجلت له المأساة على حقيقتها فى « ميدان المعركة » حيث يجلس قمييز على المنصة ومن خلفه جيشه المنتصر وإلى يمينه قواده المظفرون وإلى يساره فرعون يجلس جلسة المنكسر والأسرى من جنود مصر يمرون أمام الغازى . ويضيق صدر أنيس وهو يرى موكب التاريخ موكباً من العا والهزيمة ، ويضيق بأية حكمة — أية نظرية؟ — إلا حكمة واحدة تنهى جميع الحكم ، فلن تستطيع لإحدى النظريات أن تلغى هذا الركام الهائل من العار . وقبيل القيلولة سمع نابليون وهو يهيم الإنجليز بقتله بالسم البطيء « ولكن ليس الإنجليز وحدهم الذين يقتلون بالسم البطيء »

ولمّا التخلّف الحضارى الطويل وانعدام التقاليد الديمقراطية فى أسلوب الحكم يؤيدان هذا الدور « القاتل ببطء » فى حياة الشعوب . وتلوح الدنيا - أم مصر ؟ - غريبة عند تداول الأفكار ، والمخدر ليس وسيلة للهروب من هموم شخصية كما يجمع أهل العوامة فى مواجهة سمارة لأن الأعباء التى يقومون بها فى وعيهم أثقل وزناً من الأعباء التى يرومون حملها فى خلهم . وهم حقاً مجموعة من الضائعين كما تود سمارة أن تصوغ من نفسها امرأة للانتماء يرون فيها حقيقتهم الضائعة فى سحب الدخان ، ولكن كيف - من ناحية - « محققون الاشتراكية على أسس شعبية وديموقراطية لا زيف فيها ولا قهر » والأخطار - من ناحية أخرى - « التى قد تحيق بهم كمصادرة الأرزاق والاعتقال والقتل » ؟ هل يتمكن الانتماء المثلث - سمارة بهجت - من حل مشكلة الضياع المثلث ؟ فلو أن المطلق فى حياة مصطفى راشد - أو عمر الحمزاوى من قبل - هو مجرد وسيلة للهروب من المسئولية ، ألا تكون المسئولية بالنسبة للكثيرين هروباً من المطلق ؟ أم أن المسئولية والمطلق يلتقيان فى « أن الداء الحقيقى هو الخوف من الحياة لا الموت » ؟؟ ويضرب نجيب محفوظ ضربته الفنية البالغة العنف والفضاوة - كنبى للزعمة - لعلنا نفيق من غيبوبة الزمان فى عوامة لا زمان لها . . وذلك حين يترامى « تحتس التالث » لخيبة أنيس زكى ويدور بينهما هذا الحوار :

• - ماذا تفعل ؟

- أنقاسم العرش مع أختى حشيشوت .

- يسأل الكثيرون عن سرخموالك فى ظلها .

- إنها الملكة .

- ولكنك الملك أيضاً !

- إنها قوية وتحب أن تستأثر بكل شىء .

- ولكنك أكثر قواد مصر وأعظم حكامها . .

- لم أخض حرباً ولم أمارس الحكم بعد . .

- إنى أحدثك عما منصير إليه ، ألا تفهم ؟

- وكيف عرفت ذلك ؟

- من التاريخ ، كل الناس يعرفونه . . إنه التاريخ ، صدقنى . .

— لكنك تتكلم عن مستقبل مجهول !

— إنه التاريخ ، صلفنى . . .

ومن له أذنان للسمع فليسمع ، هكذا أتصور الفنان يقول لنا وهو يكتب هذا الحوار العظيم ، ومن له عينان فلير . وفى هذا المقطع يختار نجيب محفوظ فترة من أزهى عصور الحضارة المصرية القديمة، ويكاد أن يكون المقطع الوحيد وسط الظلمة الداكنة من الإشارات التاريخية العديدة إلى الهزيمة فى حياة مصر . ولكن هذه النقطة البيضاء السابجة فى بحر مظلم بلا قرار ، إنما تجبىء فى إطار من التساؤلات التى تضع الانتصارات بين قوسين ، أو على الأقل موضع التساؤل . بل إن هذه التساؤلات فى جوهرها قد تبادلت الحوار من وجهة نظر الهزيمة . والفنان لا يتوصل بالخطر الذى يتعاطاه أنيس طيلة يومه ليستتر تحت لسانه المسطول فينطق علناً بما يهمس به سراً ، وإلا لكان أنيس زكى مجرد بوق رخيص يخفى وراءه الصوت الحقيقى . وإنما يضيف نجيب محفوظ إلى هذه الشخصية القريذة بعداً تاريخياً يوجز معالم الحضارة التى عشنا فى ظلها فى سياق متدفق لا تنفصل خلاله الغمامة العلوية عن الواقع السفلى فى حياة أنيس . لا ينفصل الخاص عن العام ، ولا الجزء عن الكل ، ولا الفرد عن المجتمع ، ولا المجتمع عن العصر الذى نعيش فيه . من هذه الزاوية تقترب هذه الشخصية الرئيسية من صابر الرحيمى ، ولكنها تتجاوزها طويلاً وعرضاً وعمقاً . فهى شخصية تاريخية تضم فى إهابها الماضى والحاضر والمستقبل، وهى شخصية حضارية تضم بين جوانحها طيمات لا نهاية لها من أغوار الواقع الذى نعيشه . فلم يكن عبثاً أن يكون أنيس زكى هو الناطق الرسمى الوحيد باسم التاريخ فى هذه العمالة العجيبة ، ولم يكن عبثاً كذلك أن يصوغه الكاتب من بقايا التلميذ الجوال بين الكليات النظرية فلا يستقر لشهادته المتوسطة إلا على مكتب الصادر والوارد بوزارة الصحة. هذه الهوة الواسعة بين مركزه المتواضع فى المجتمع ، وبين ارتفاعه الحقيقى على كافة القامات الفكرية التى يصادفها فى العمل والطريق لم يكن ردمها ممكناً إلا بالخطر ، صباحاً فى فئجان القهوة ، ومساءً فى جمرات الجوزة . فن الحشيش والأفيون أقام أنيس زكى جسراً بين الحلم والواقع ، بين الخيال والحقيقة ، بين الذات والعالم . ولم يصنع الفنان شيئاً سوى أن جعله جسراً تاريخياً ، يحتزل الزمان والمكان فى إطارهما الموضوعى الصارم، إلى شفرة حلمية أسرع من الضوء .

ولا تقوم بقية الشخصيات - باستثناء سمارة بهجت - بدور « المرأة » في حياة أنيس ، كما أنها لا تقوم بدور الديكور الذى يزين له أبهاء الحاضر حتى لا يضيع في مقبرة التاريخ . وإنما هذه الشخصيات كما رسمتها سمارة - شخصيات حقيقية لها دورها الذاتى المستقل مهما شاركت - من موقعها الخاص - في صنع المسألة الشاملة . ويبدو أن الكاتب قد أراد أن يقلم لنا شخصياته مرتين : الأولى من وجهة نظرهم والأخرى من وجهة نظر المرأة الموضوعية المحايدة . فسمارة نصف أحمد نصر - في مسرحيتها التى سرق أنيس مسودتها - بأنه يشعر فى زاوية من نفسه بأنه « مسئول » أوجب أن يكون مسئولاً عما يجري من حوله . ومصطفى راشد يجد فى المطلق مبرراً للإدمان ، ولكنه يبه - فوق ذلك - إحساساً « بالعلو » فوق تفاهته الحقيقية . وعلى السيد يطارده الإحساس بالتفاهة والخيانة والعبث ، ولكنه من خلال اللحان تخايل أمام عينيه « إنسانية جديدة » . وعلى هذا النحو تصبح هذه الشخصيات الثانوية حقاً ، ولكنها حقيقية جداً ، ذات بعدين : الأول يفصح عنه هذا الأسلوب الهروبي للbesch ، والآخر هو اليقين بأن هناك مسئولية ما تطاردهم من شأنها أن تعلق بهم على حقيقتها الراهنة ، ومن شأنها أيضاً أن تخلق للعالم إنسانية جديدة . حتى عندما نطق الصمت من بين شفتى أنيس وأتهمهم بالهروب أردف أنه هروب من « الخواء » الذى يظلل حياتهم بهذا الضباب المهلك . وهم يشاركونه التعبير عن هذا الخواء المدمر بمرجة عاتيه من التعليقات « المازحة » فنيّاً ، والبعيدة كل البعد عن معنى المذر . اختلطت الأصوات اختلاطاً شديداً حتى ليبدو أن المتكلم واحد ، وأنه الجميع فى نفس الوقت :

« - لا هروب ولا خلافة ، ولكننا نفهم حقيقتنا كما ينبغي لنا .

— عوامتنا هى الملاذ الأخير للحكمة البشرية .

— هل الاستغراق فى الأحلام هروب ؟

— أحلام اليوم هى حقائق الغد .

— هل التطلع إلى المطلق هروب ؟

— أف . . . وهل علينا من عمل سواه ؟

— وهل الجنس هروب ؟

— انحص ! إنه الخلق نفسه .

— وهل الجوزة هروب ؟

— هروب من البوليس إذا شئت !

— أمى هروب من الحياة ؟

— إنها الحياة نفسها .

وهكذا يصل الكريشندو إلى الذروة ، فتصبح العوامة بكل ما ترمز إليه هي الحياة نفسها . وتتبادل العوامة والحياة هذا المعنى في قمة ما يصل إليه خيال أنيس من نشاط « عقلى » فالجنون مريض في أى مكان ولكنه « فلسفة » في « عوامتنا » بل « والشئ شئ » حيثما كان ولكنه لا شئ في عوامتنا . إن هذه السلسلة من المقارنات بين العوامة وخارجها ، ليست إلا مجموعة من التساؤلات الحائرة في قلب أنيس حول ما آلت إليه حياتنا في تطورها بالنسبة إلى الحضارة خارج حدودنا . فعند ما يصبح للجنون فلسفة ، وعند ما يصبح الشئ لا شئ ، فإن هذا ينطبق أول ما ينطبق على سكان العوامة ، ذلك الكهف الغائر في أعماقنا . وإذا كان أنيس قد أدار حواراً الذكي مع تحتمس ، مع لحظة زاهية من لحظات حضارتنا ، فإنه يستكمل الحوار على لسان الحكيم « إيبور » الذى عاصر اضمحلال « كل شئ » فأنشد أمام فرعون :

« إن ندماءك قد كذبوا عليك

هذه سنوات حرب وبلاء

ما هذا الذى حدث في مصر

إن النيل لا يزال يأتى بفيضانه

إن من كان لا يمتلك أضحى الآن من الأثرياء

يا ليتنى رفعت صوتى في ذلك الوقت

لديك الحكمة والبصيرة والعدالة

ولكنك ترك الفساد ينهش البلاد

انظر كيف تمهن أوامرك

وهل لك أن تأمر حتى يأتبك من يحدثك بالحقيقة . . . »



ولا سبيل أمامنا إلا أن نصلق « التاريخ » كما قال أنيس لتحتمس ، وأن نصلق « الفن » كما يقول لنا نجيب محفوظ . مرة ثالثة ورابعة وإلى ما لا نهاية من المرات ، لقد كان هذا الرجل أول أنبياء المهزينة من أدبائنا الذين رأوا الهول قبل وقوعه .

وبقدر ما تقترب شخصية أنيس من شخصية صابر الرحيمي وتتجاوزها في نفس الوقت ، تقترب شخصية سمارة من شخصية إلهام وتتجاوزها في نفس الوقت أيضاً . هما من جيل واحد ، يمكن أن ندعوه جيل الثورة ، وهما معاً يدعوان بالقول والفعل إلى قيم جديدة مغايرة للقيم السائدة . وهما من الناحية الفنية البحتة مجرد « مرآة » معلقة في عتق البطل اسمها الالتزام والمسئولية والثورة الأبدية . والشخصية كمرآة تصبغ أقرب ما تكون إلى التجريد الذهني للفكرة منها إلى التجريد الفني للثورة . فسمارة مصفية تقدمية ، تفد على هذه العوامة عن طريق زميلها أحمد نصر ، كما وفدت إلهام على حياة صابر عن طريق زميلها إحسان طنطاوي ، فالتقط الروائي يبدأ من صابر في الطريق ، ومن أنيس في ثرثرة ، ثم يتقاطع معه خط آخر - كإلهام وسمارة - فيلتقيان في نقطة التقاء حمياً وحامساً ، ويسرعان في الافتراق بنفس الدرجة من القوة والحسم . فهما كانت الماداة الجاذبة في شخصية رجب ساحرة ، إلا أن شخصية أنيس هي « الهدف » الفني من زيارة سمارة للعوامة ، فهذه الزيارة هي نقطة النشادر العنيفة التي أيقظت أنيس من سباته العميق وكشفت سره الأعظم ، فإذا به ذلك « الثوري المستر » و « المنتسب الأزوم » الذي طالما التقينا به في أعمال الفنان السابقة . . ولكنه هنا ليس في بداية الأزمة ولا في مرحلة احتدامها ، وإنما في نقطة الختام الجنازى العنيف . وإذا كانت سمارة تؤمن بأنه يوجد « بطل كامن في كل فرد » من أفراد العوامة ، فإن أنيس زكى يبرز كبطل الأبطال ، أو البطل التراجيدي الذي ارتدى من التاريخ قناعاً بعد قناع وتلون من أصباغ الحياة لوناً فلوناً حتى كدنا لا نعرفه . . ثم جاءت سمارة لتقول شيئاً جديداً . وسمارة تقول جديداً بوسيلتين متوازيتين ، أولاهما المسرحية الداخلية في الرواية التي تزعم أن تصور فيها أولئك الذين يعيشون « بلا عقيدة » ومن حولهم مجانين يهددونهم « بالنسف في أية لحظة » . والوسيلة الثانية هي ذلك الحادث القطيع الذي وقع في الليلة الوحيدة التي قرروا فيها الخروج من العوامة ليلة واحدة ، في عربة واحدة . وإذا

كانت الوسيلة الأولى قد تحللت بمسودة المسرحية التي انكشف أمرها من ناحية ، وبالحوار الطويل حول المسؤولية في حياة كل منهم من الناحية الأخرى . . فإن الوسيلة الثانية قد أعوزها مزيد من التجديد لشخصيات ثلاثهم : أنيس وعم عبده ورجب . أما أنيس فهو « نصف مجنون ونصف ميت » كما وصفته سمارة قبل الحادث في مشروعه مسرحيتها ، وأما عم عبده فقلعه جاء هرباً من جريمة أو حملته موجة الثورة ١٩١٩ كما قال عنه أنيس قبل الحادث أيضاً . وأما رجب فقد أعلن عن عزمه على رفع أجره في القليل إلى خمسة آلاف جنيه فنهأ خالد عزوز وقال له أنه بذلك « يثبت ولاءه للاشتراكية العربية » . وتختال فكرة الرحلة المفاجئة في ذهن الجميع حين تعود سمارة من رحلة قامت بها ووصفتها وصفاً مغريباً هو أنها تستطيع أن تخلق البشر « خلقاً جديداً » فإذا تساءل أحدهم عن إمكانية ذلك أجاب آخر جواباً ملتوياً ، ولكنه بالغ الأهمية ، فيقول « واضح أنك في الإيمان القديم مثلنا ، ومثلنا أيضاً في الطبقة التي نتحدر نحو الهاوية ، فكيف عثرت بعد ذلك على المعنى ؟ » . والمثل « الرائع » لهذه الطبقة هو النجم السينائي اللامع والمؤمن بالاشتراكية بمعناها الذي يسمح برفع أجره إلى خمسة آلاف جنيه ، لأنها « اشتراكية عربية » انبثقت من « عندنا » نحن ولم يعرف بمثلها العالم . ولقد أجاب نجيب محفوظ على مشكلة « المعنى » في السؤال السابق ، في قصة قصيرة عنوانها « صوت مزعج »<sup>(١)</sup> تبدأ بإحدى الشخصيات التي نراها في « ثرثرة » وقد تسمى صاحبها « أدهم » وهو يعمل بإحدى المجلات الأسبوعية يكتب لها باباً أسبوعياً عنوانه « أمس واليوم » وقد جلس اليوم في كازينو الشجرة يستريح الهدوء موضوعاً جديداً . واكتفى الفنان بوصفه أنه زوج سعيد له طفلة وسيارة وجارمنيرة ، وها هو ذا بصره يمتد إلى أبواب القصر المغلقة أمامه فيحلم بقصر شبيه بيقه شر الحاجة إلى موضوع جديد كل أسبوع حتى يحصل على رزقه آخر الشهر . وبينما هو على هذا النحو تفاجئه الأنسة نادرة ، فتاة السبعة عشر ربيعاً وإن بدت أكبر من سنّها حين تتكلم في شئون الفن والحياة ، متحررة للدرجة تثير إعجاب أدهم وأمثاله ممن يشدهم التحرر بمعناه الجنسي في هذا الجيل المطحون قلقاً من الجنسين . ويبدل أدهم قصارى جهده في غواية نادرة التي تشبه سمارة بهجت إلى حد كبير فهي

« فيلسوفة صغيرة » كما يصفها أدهم ، وهي تطلب إليه أن يعرفها بنجم سينائي ، ممثل الشاشة الأول في تقدير الكثيرين وله سياسة معروفة لا يجيد عنها هي أنه لا يجيد التفاهم مع أمثاله إلا في مسكنه الخاص بالهرم . هذا النجم الذي يقرب في الكثير من رجب في الثروة . ويوجز أدهم أحلام العوامة في الثروة بما يحلم به من يخط يطوف به البحار بشرط أن تبقى الزوجة في القاهرة ويتطلع إلى المجهول كمصطفى راشد ، ويطوى التاريخ في لحظة واحدة كأنيس زكي و « انفجارات غريبة مثيرة للدهشة منخطية لأي مسئولية ، لا تفهم ولا تسأل ويتعذر الحكم عليها ويتطوع المفسرون لتفسيرها من الحانات والفرز » . وهكذا لا يعود ثمة شك في أن تكون « صوت مزعج » تليخياً عميق الدلالة لثروة فوق النيل ، كما كانت « زعبلاوي » بالنسبة للطريق والشحاذ . فتنادرة — كسمارة بهجت — تفكر في كتابة مسرحية . وبغثة انفجر صوت حاد ، كهذا الذي حدث لأهل العوامة أثناء ركوبهم السيارة ، انخلع قلباهما ، أدهم ونادرة ، كما انخلعت تماماً قلوب أهل العوامة والسيارة المندفعة تطوى في طريقها هذا « الجسم » الذي قففت به بعيداً . . . ذلك أنهما شاهدا رجلاً يحاذي سور الكازينو ويشد مركباً مطوى الشراع بجبل ملفوف حول منكبيه ، وهو يلقي بنفسه إلى الأمام شاداً على عضلاته بكل قوة وإصرار والمركب تزحف أبطأ من سلحفاة فوق ماء راكد وفي هواء ميت . وظل الرجل في عمله الشاق المضني حتى حاذى مجلسهما . وبالنزوة التناقض المريب بين الجالسين في الكازينو يرثران عن اللامعقول وأمل الرجل اغتصاب الفتاة والحصول على قصر ويحت يكفيانه شر المطاردة — الناعم — للرزق ، وهذا الشاب الغليظ القسبات العاري الرأس الخافي القدمين الذي يرتدى جلباباً لا لون له يكشف عن أعلى الصدر وينحسر عن ساقين بارزتي العروق من الخرق وقد جحفت عيناه وتصلب شداقه . هو في العشرين من عمره ، أي أنه في « ربيع » العمر بتعبير تقليدي ، ولكنه في راحته الملبدة بالعرق والتراب لا يبرز معنى الربيع بقدر ما يبرز معنى « النضال الأليم » الذي أرغم الجالسين في الكازينو يراقبانه خطوة خطوة « حتى أرهقتهما المشاركة . وتبادلا نظرة ، ثم ابتسما في رثاء وأشعلا سيجارتين » . وربما كانت نظرة أدهم قد حملت معنى اللامبالاة ، ولكن نظرة نادرة — فيما يبدو — قد حملت التقيض . . حملت هذا « المعنى » الذي تسامل بشأنه أهل العوامة ، من

أين جاءت به ، أو كيف عثرت عليه . فهذا المعنى للتضال الإنساني الأليم قد تاه عن أهل العوامة في زحمة « النحول » التى يلف حياتهم اليومية ، صباحاً في مطاردة الرزق ، ومساءً في مطاردة المطلق ، وصباحاً ومساءً في مطاردة الخوف . وإذا كانوا قد أجابوا يوماً أنهم لطلول ما خافوا كل شيء أصبحوا لا يخافون أى شيء ، وأن الدولة مشغولة عن إزعاجهم بالبناء ، والمخبرون — لذلك ! — يراقبون الحقيقتين لا المساطيل « فإن القوة التى تسخر أنيس زكى في خياله للأشياء « أقوى » من القوى التى تسخره لأشياء . هكذا « كان » قبل أن يقع الحادث القاطع في جوف الصحراء ، كالشهد الذى اقتحم جلسة نادرة وأدمع في الكازينو ، وكأنه نقطة نواشدر حادة أيقظت الجميع من الغيوبة ، ولكن موقفهم من الحادث ، من المسئولية عنه بعبارة أدق ، قد اختلف من واحد إلى آخر . قال أحدهم إن العربية — وقد دهمت شيئاً ما في سرعتها الجنونية — من الممكن أن تكون قتلت حيواناً . وتساءل آخر عما إذا كان التحقيق — فيما لو كان القتل إنساناً — يؤدي إلى التعرف عليهم . وقال « رجب » بالذات إن إرادتهم « بريئة » ، وإذا نطقت سمارة ولكن الحرب جريئة « قال في حلة » لم يكن منها بد وقد أيلها الجميع . ويظل أنيس سرحاناً ، فالحاكم بأمر الله كان يقتل بلا حساب ومعظم الجرائم تقيد ضد مجهول . ولكنه في اليوم التالى « استقبل الطريق مفيقاً لأول مرة ، بباطن بعيد كل البعد عن السلطنة والخيال والضحك » لم يقرأ جريدة منذ دهر طويل ، ولا يعرف من الأحداث إلا ما تلوه ألسنة المساطيل في هذيانها الأبدى ، أما آلام الإفاقة وحوادث السيارات وأحاديث الليل المغلقة فلم يعرف بعد على من تقع مسئولية حلها . وليس من العجيب أن يفيق أنيس في نفس اليوم الذى يفصل فيه من العمل ، ولكن العجيب أن تبلغ إفاقة النرى وكأن فصله من المسئولية الصغيرة في العمل الرتيب يمضى في موازاة ارتباطه بالمسئولية الكبرى عن « الحادث » القاطع . الحادث الذى وقع في اليوم اليتيم الذى قرروا فيه « الخروج » من السوامة ، فهذا الخروج من الذات إلى رحاب العالم الكبير يعنى الخروج إلى محيط المسئوليات الكبيرة واليقظة الكاملة . . وهذا الخروج يحتمل أخطاء الطريق في كل خطوة ، فليس هناك صواب خيالى مطلق ولا خطيئة أبدية . ولقد وقع « الحادث » من الناحية الفنية كخطوة إلى « المسئولية » ومعناها وموقف كل طرف

منها . وقد تبلورت على التو ثلاثة مواقف من الحادث فور وقوعه : أنيس يراه من وجهة نظر العلمية موتاً لا يختلف عن الآلاف التي تموت كل يوم بلا سبب ، وممارة ترى في الأمر جريمة ارتكبت في حق إنسان — وقد نشرت الصحف النبا اليقين — ولا بد من أن ينال المجرم عقابه ، ومسئوليتها أن تبلغ عن الجريمة . والباقيون — بدرجات متقاربة — يرون الحادث من وجهة نظرية فردية بالغة التطرف ، فالتجاة بالنفس عندهم أهم من البحث عن مستقبل رجل ميت . وكان من الطبيعي أن يدور الصراع عميقاً ، عنيفاً بين الأطراف الثلاثة : بين أنيس وممارة ورجب مثلاً للمجموعة التي ترغب في الحرب بجلدها . وممارة تعلم قبل أن يذكرها بذلك أن ثمة وشائج تربطها بالعوامة ، ويرجب على وجه الخصوص ، ولذلك فالصراع في أعماقها هو صراع مزدوج ثقيل الوطأة : بين ارتباطها الواقعي الملموس بهذه المجموعة من الأصدقاء الذين رحبوا بها ولم يرغموها على الهجى . ولتزامها الحرد إزاء ذلك الإنسان الذي لا يربطها به شيء سوى الإنسانية . فإذا قيل لما إننا جميعاً صائرون إلى الموت استأنفت بأن هناك موتاً أظلع « يدركك وأنت حي » كهذا الموت الذي تعانیه في ترددها المريب بين الانحياز للأصدقاء والصمت على جريمتهم أو الانحياز للإنسان المجهول والتبليغ عنها . ولكن ظل أنيس يسقط بينها وبين نفسها ، لقد فقد كل شيء بفقد الوظيفة هذا الصباح ، غير أنه إذا كان قد فقد العالم كله فقد ربح نفسه هذا الصباح أيضاً الذي استقبله مبكراً على غير العادة مفيقاً إلى الدرجة القصوى للإنسان الطبيعي . لذلك يتوزع « الحادث » في أعماق ممارة توتراً عنيفاً حين يرميها بالقول « ممارة فتاة ذات مبادئ ، ولكنها أيضاً امرأة ذات قلب » فينظر إليه الآخرون باستياء واضح ، فيمضى قاتلاً « نحن مدينون بالحب » على صمتها ، مشيراً إلى العلاقة النامية بينها وبين رجب ، فهذا الحب — يقول أنيس — « أنقلنا من حكم المبادئ » فأجهشت ممارة ببكاء عنيف كأعصار اجتاحت حياتها ، وهوى رجب بكل قوته على وجه أنيس . وبلغت المأساة — وحلها — الذروة في البناء الروائي . فقد حسمت هذه الضربة المفاجئة العنيفة موقف أنيس من ناحية ، وممارة من ناحية أخرى . كانت إعلاناً واضحاً عن موقف رجب ومن يمثلهم ، كما كانت إيذاناً « بتحديد » موقف أنيس « وحسم » موقف ممارة . فقد فاجأهم جميعاً أن تنهى الأمور إلى هذا الحد المؤلف ، لم يكن أحد يتصور أن تمتد يد

أحدهم على الآخر وبخاصة أن يكون أنيس ، ولكن مفاجأتهم الكبرى كانت كامنة في اللهجة المادئة الغريبة التي اجتاحت أنيس وهو يرفض ترصيتهم أو مصالحة رجب أو استدعاء طبيب يمنع التزيف السائل على الخلد . . . فقد سكبت أنيس لحظات قال بعدها « كل شيء يهون إلا . . . » وازدرد ريقه ثم استطرد « إلا جريمة القتل » . لم يبد للوهلة الأولى أن أحداً منهم فهم شيئاً ، وظنوه يهينى بمعارض الكلام ، ولكنه كان يعنى كل حرف جاء في عبارته التي أقالها على دفعتين فكررها ثانية مرة واحدة لا تحتمل اللبس أو الغموض « إن العدالة يجب أن تتحقق . . . أعنى قتل الرجل المجهول » . هكذا راح يحيب بين لحظة وأخرى على كل سؤال تصور صاحبه أن أنيس فقد قواه العقلية نتيجة الفصل من الوظيفة أو ضربة رجب . . . فأين هذا الذى يقول « يجب أن تأخذ العدالة مجراها . . . يجب الإبلاغ عن الجريمة نوراً » من ذلك الذى كان ينظر إلى ما حدث نظرتة العلمية التي تقبل كل شيء على علاته ما دام الموت هو قدر الأحياء جميعاً سواء تم في جوف الصحراء تحت عجلات سيارة أو تم على فراش من الحرير والذهب الخالص . ثمة انقلاب حقيقى يقع في حياة أنيس إبان هذه اللحظات البطيئة كأن ثوانها دهور . ولخبرهم أنه سيلهب بنفسه إلى نقطة البوليس لينال كل جزاءه . حينئذ انقلب رجب وحشاً مجنوناً صارخاً بأنه إذا لم يكن من تهمة القتل بد فلتكن جريمة قتل حقيقية . وانقض على أنيس يهم بافتراسه. ولكن أنيس يقول بإصرار « لن أترجع أبداً » . وافتتحت الأنظار إلى سماره لتتدخل ، إذ كانت البادئة فيما آلت إليه الأمور من تدهور . غير أنه كفاها عناء المزيد من الانقسام على النفس وأقسم ألا يتراجع . ولعلت سكين المطبخ بين يدي رجب تزيد اللهب لهيباً ، ولكن العشاوة كانت قد زالت نهائياً عن عيني أنيس ، أزالتها سمارة بالتدريج دون أن تدرى وأزالتها الحادث بكل ما يرمز إليه من فظاعة المسؤولية وواقعيتها نياماً كنا أو مفيقين ، وأزالتها الروتين القاضى عليه بالموت جوعاً . وحين تزول العشاوة عن عيني نائم ، يملأ عينيه بالمشهد المائل ويعوض عن غيبوبته الطويلة تعويضاً مضاعفاً ، فالضراوة والعنف اللذان يسيان سلوك أنيس فور يقظته المفاجئة - فنيباً - هما حصيلة الخلد الطويل الذى عاش حياته تحت وطأته ، وعند ما أتيح له أن يرى النور لم يعنه شيء إلا أن يقبض بيد من حديد على كل دقيقة في العمر ، فلكل شيء معنى ، ولا شيء

هناك عبث كما قال عمر الحمزوى فى نهاية الشحاذ . وإذا سألنا أنيس - على لسان سمارة - ماذا دفعه مرة واحدة إلى هذا الموقف ، أجاب إجابة شافية تجمع شتات « الثروة » المبعثرة هنا وهناك فى قول موجز « أردت أن أجرب قول ما يجب قوله » . كانت سمارة هى الشخصية الوحيدة التى بقيت فى العوامة بعد أن ذهب الآخرون فى ركاب رجب . كانت تريد أن تمتحن موقفها هى بسؤاله ، فلما أجاب انحصر الصراع بينهما ، هادئاً فى الظاهر ، عنيفاً فى الباطن تغلّى تناقضاته التى صاغها الفنان فى هاتين الشخصيتين : أنيس بما يمثلها من « سياق تاريخى » وسمارة بما تمثله من « فكرة الثورة » والجيل الذى تنتمى إليه . ويلعب الفنان فى خاتمة الرواية لعبة فنية بارعة بمزيد من محاصرة التاريخ والثورة فى صراعهما العلى لا ينتهى من أجل التقدم وحضارة الإنسان . إن الكاتب يؤمّر لنا بحب خاف عن العيون يكتنه أنيس لسمارة ، فلا مفر من أن يحتدم التناقض بينه وبين رجب . ولكن لا الغضب ولا الغيرة وحدهما السبب فيما وقع لأنه « خطر لى بعد ذلك أن أقول ما يجب قوله ، أن أقف موقفاً جاداً لأمتحن أثره ، فوقع زلزال لاندرى شيئاً عن عواقبه » . . وقد تلفف الفنان مشروع المسرحية القديم الذى كانت سمارة قد أعدته بعد وقت قصير من تعرفها على أهل العوامة ، فاستعاده فى ذهن أنيس ليعابثها قائلاً ألا تتوهم بأن إحدى شخصياتها - بغير نفسه - قد تطورت إلى التقيض بتأثير كلامها معه أو بدافع مع حلة التجربة « فأوقعك فى نهاية مفتعلة » وهو دفاع فى غير مباشر من الكاتب عن هذه النهاية التى يختم بها الرواية فعلاً ، وهى ليست افتعلاً كما رأينا ، وإنما هى حيلة فنية كشف فيها الغطاء عن زحاجة انفجرت على التو نتيجة تفاعلات معقدة ظلت يبدلها أمدأ طويلاً ويعترف أنيس بحبه لسمارة ، ولكن هذه النهاية - للمسرحية - لا تقل سخفاً عن النهاية الأولى . . فيضرب الفنان هذين العصفورين « التطور إلى التقيض وتبادل الحب » بحجر واحد ، أن يقول أنيس ما كان واجباً على سمارة أن تقوله فيستمر أنيس وتنهزم سمارة ، يتصر السياق التاريخى وتنهزم الثورة . أو هذا الجيل الذى تنتمى إليه سمارة ، فقد ضمير رمزها وأضحى تمثيلاً قريب المثل للثورة فى لحظات ترددها ونكوصها ، سواء فى اقترابها من رجب أو فى ذبذبة موقفها تجاه المسؤولية عن الحادث . ولقد اعترف كلاهما بهذه المزمجة أنيس واجهها بصراحة ضارية « حتى أنت

انهزمت ، وهى أيضاً صارحته بنفس المستوى من الصراحة الضارية « كان الموقف فوق طاقتى فانهزمت » فالوشائج العاطفية التى ربطتها حيناً برجب بكل ما تمثله من ركوب الطبقة الجديدة لتيار الثورى و « العبث » الذى يعترضها أحياناً فى أوقات الراحة . . . كل ذلك وغيرها من ارتباطها « الفكرى » بالثورة لا يعد لدى أنيس أن تجد سمارة التطور الضرورى فى « المسرحية » فى تطور البطلة إلى الورام . ومن جانبها تزيد هذه الخاتمة الحزينة شرحاً بلعبة الساقية فى لونا بارك التى تدور بركابها من أسفل إلى أعلى ومن أعلى إلى أسفل وهى ترى أننا « من الركاب المباطين » . ولكن أملها يتعلق « بالعقل والإرادة » فيسألها أنيس بكلمة واحدة « . . . والمزيمه ؟ » فتجيب « من الركاب المباطين من جاوز نفسه وحتى من أهلكتها » وهى تستعير بذلك صورة الفداء من التفكير المسيحى الذى يرى « الصليب » جسراً إلى الحياة الأبدية . أى أنها وإن جسدت لحظة المزيمه فى مسار الثورة فلأنها ليست إلا « لحظة » ممكنة التجاوز فى السياق التاريخى العظيم الذى أوجزه أنيس فى بضع كلمات وضع بها نجيب محفوظ اللبسة الأخيرة فى أكل رواياته وأعقبتها وأكثرها ثورية على الإطلاق . قال أنيس فى أروع قصائده التى تخلت عن الغيبوبة تخلياً نهائياً :

« - أصل المتاعب مهارة قردا !

- تعلم كيف يسير على قلعين فحور يديه .

- وهبط من جنة القرد فوق الأشجار إلى أرض الغابة .

- وقالوا له عد إلى الأشجار وإلا أطبقت عليك الوحوش .

- فقبض على غصن شجرة بيد وعلى حجر بيد وتقدم فى حبلر وهو يمد

بصره إلى طريق لا نهاية له » .

وهى كلمات لا تنفى المزيمه ولا ترسم الطريق إلى النصر ، ولكنها تتجاوز السؤال والجواب فى رحلة صابر الرحيمى وعمر الحمزاوى ، تتجاوز بشكل خاص المشهد الحضارى الذى حلم به عمر كفسير للمطلق ، تتجاوز به إلى السياق اللانهائى للتاريخ المتدفق الذى عرف فيه القرد أن وحشاً سوف تطبق عليه ولكنه حمل سلاحه فى يده ومضى إلى الأمام . وليس رجب وطبقته الجديدة التى أطبقت على الثورة المصرية بمخالب من حرير إلا إحدى لحظات المزيمه فى حياة الهام وجيلها



وحضارتها ، هي لحظة « الانتقال » من عصر إلى آخر من عصور هذه الحضارة لم تسمح له الوحش إلا بأن يكون عصر المزيمة . و « ثرثرة فوق النيل » لذلك هي أعظم إشارات النبوة في أدبنا الحديث ، إلى ما كان ، وما سيكون .

• • •

إذا كانت الثرثرة قد تراوحت بين الرمز والمباشرة ، بحيث أن بعض النقاد قد توصلوا إلى حقيقتها الباطنة في وقت مبكر<sup>(١)</sup> بينما ظنها البعض الآخر مجرد ثرثرة لا قيمة لها<sup>(٢)</sup> فإن « ميرamar » جاءت كما لو أن الفنان قد أثر أن يرفع الغطاء عن المرحل الذي يغلى ويكشف الستار السحري عن مشاهد المسرحية الواقعية ويفض الغلاف عن صفحات الكتاب . هكذا جاءت « ميرamar » أقل شمولاً وأكثر مباشرة ، تلتقي مع الثرثرة في الكثير وتختلف عنها في الكثير . تلتقي معها أساساً في اتخاذ مرحلة الانتقال الدامية محوراً فنياً ، وبالتالي بصبح « البسبون » شيئاً لا ترمز إليه العوامة . وتلتقي معها في السياق التاريخي المتدفق والثورة الممزوجة . ولكنها تختلف مع الثرثرة في الأبنية الفنية للشخصيات والأحداث والمواقف . فالتاريخ هنا لا يتولى أمره ذاكرة لاشعورية مجردة تتسع لما في الزمان والمكان وما هو خارج الزمان والمكان . وإنما تتولى أمر التاريخ شخصية أصيلة واقعية عامرة وجذلى الصحنى الوفدى القديم . وكذلك الثورة لا تتجسد في رمز مجرد كإلهام أو أقل تجريد كسيارة . وإنما يلجأ الفنان إلى الثورة مباشرة بغير لاف أو دوران في شخص أحد مثلها ، عضو الاتحاد الاشتراكي . وتختلف ميرamar عن الثرثرة أخيراً في أنه إذا كان الفنان قد أحاط الشخصية الرئيسية في الثرثرة بمجموعة من الشخصيات الثانوية مبتعداً بذلك عن « وحدة البطل » في الروايات السابقة ، فإنه في ميرamar يخطط خطوة أبعد حين يرفع معظم الشخصيات إلى المرتبة الرئيسية ، فلا يعود هناك « بطل فرد » يحسم الأزمة كما هو الحال في الطريق والشحاذ حيث تتحول بقية الشخصيات إلى شعيرات دموية تملأ بالحياة ومرايا تعكس مختلف الأوضاع لوجهه الثوري المأزوم . ولا تعود هناك شخصية رئيسية تمتص الأزمة بكاملها حقاً ، ولكن من حولها شخصيات

(١) راجع الطن الحلي في الأهرام ١٩٦٦/٣/١١ وأبهر إسكندر في الجمهورية ١٩٦٦/٦/١٩٦٦ .

(٢) راجع جلال الشربى في « الفكر المعاصر » - العدد ١٥ - مايو ١٩٦٦

أخرى مستقلة عنها متكاملة معها ، تسهم بدورها في تحديد معالم الأزمة . ويصبح عامر وجدى وحسنى علام ومنصور باهى وسرجان البحيرى فى ميرامار « شخصيات رئيسية » كاملة السمات والخصائص . أما « زهره » و « ماريانا » فهما الشخصيتان الثانويتان الوحيدتان ، وهما إلى جانب دورهما الذاتى المستقل ، يقومان بدور رمزى بالغ الأهمية . ومعنى ذلك أن « ميرامار » لا تمثل عودة إلى الوراء من الناحية الفنية ، فاسمها لا يقترب فى كثير أو قليل من الأسماء « المكانية » فى أدب نجيب محفوظ كزقاق المدق وخان الخليلي ، وواقعيتها لا تقترب من أعمال تلك المرحلة القديمة ، على غير ما يبدو لبعض النقاد <sup>(١)</sup> فالشخصيات هنا نمطية حقاً ، ولكنها مجردة أيضاً ، فهي ليست مستهدفة لذاتها ، ولكنها موظفة توظيفاً فكرياً محددًا . . لكل شخصية « وجهة نظر » تعبر - فى رأى الكاتب - تعبيراً شاملاً عن موقف شريحة اجتماعية إزاء الثورة . فالرواية من هذه الزاوية لا تخرج عن الإطار الفكرى لروايات المرحلة الجديدة ، بل إن جوهرها أساسية تعرفنا عليها فيما سبق من أعمال هذه المرحلة تطالعنا من جديد فى ميرامار . هى رواية ( نظرية ) إن جاز التعبير عن ذلك العالم الذى شاهدناه مثلاً فى « أولاد حارتنا » تحت الأقنعة ، أما فى ميرامار فقد خلعهما تماماً وأضحى كل شيء سافراً . ولكن « التصميم » الروائى هو فى جوهره بناء نظرى هنا وهناك ، لا يقصد إلى تشريح الشخصية الإنسانية أو تحليل الموقف الإنسانى أو اكتشاف ما وراء الحدث ، وإنما يقصد أولاً وأخيراً إلى تقديم نظرية فكرية فى خريطة الثورة المصرية . وكما أن الطريق ليست رواية « بوليسية نفسية » فإن ميرامار ليست رواية « بوليسية اجتماعية أو تاريخية » فالحدث الذى تلهث وراءه الأنفاس - جريمة صابر أو انتحار سرجان - لا يستمد أهميته من المادة الجاذبة لمتابعة القراءة والى تسميها خدعة التشويق ، وإنما هو يجسد ذروة التوتر الذى تعانیه وجهات النظر المعروضة للبحث من خلال الشخصيات « النمطية » البرازمة إليها .

هذه الشخصيات يضمها زمان واحد ، وأزمنة متعددة فى وقت معاً . . فإذا كان الزمان الداخلى للشخصية هو عنصر الحركة السائدة على تكوين صابر وعمر

( ١ ) راجع لصبرى - حافظ مقاله « ميرامار : تراجمياً السقوط والضياع » بالمجلة - يونيو ١٩٦٧ .

وأنيس، فإن الزمان الداخلى والخارجى معاً يسيطران فى تلقائية وعمد ، فى المونولوج والديالوج، على بناء الشخصيات الأربعة الرئيسية فى ميرامار. ولذلك فالمكان فى ميرامار — وهو البنسيون — نوع من الزمان ، وكلاهما تعبير مباشر عن مرحلة الانتقال فى تاريخنا الحديث . والشخصيات الأربعة تعبيرات متباعدة عن تطور الانتهاء المصرى من مرحلة الأزمة إلى مرحلة الهزيمة. فهناك انفصال حاداً بين هذه الشخصيات وبالتالي بين أيديولوجياتها ، ولكن اتصالها عن طريق البنسيون ومن فيه — ماريانا أو زهرة — يجعل منها شخصيات تتكامل مع بعضها البعض تكاملاً يمنح الصورة النهائية اتساعاً وشمولاً وعمقاً. ومن هنا كان تقسيم الرواية إلى أربعة أجزاء تبدأ بعامر وجدى وتنتهى به تقسيماً يتلاءم تلاؤماً فنياً صحيحاً مع الفكرة — المحور فى الرواية . وهى أن المجتمع المصرى فى مرحلة انتقاله العنيف من النظام الرعوى القديم إلى النظام الثورى الجديد قد رُله أن يحمل على أرض واحدة القديم والجديد جنباً إلى جنب . ولكن هذا المجتمع — بمحصلة تاريخية عاتية — لم يستطع الوصول إلى الصيغة القادرة على تطويره فى حدود الأرض المشتركة بين قديمه وحديثه . ولذلك باعت « التجربة » بالهزيمة المريعة التى أوجزها انتحار سرحان البحرى إيجازاً دائماً . لقد أشار نجيب محفوظ إلى الرؤية التقليدية لمعنى الطريق الثورى التى قصت على صابر وعمر ، كما أشار إلى جلدور الهزيمة الحضارية فى سنوات الدعاية والبحرية « الطريق » والسياق التاريخى المتدفق بالذل والعار « ثثرة » . . ولكنه فى « ميرامار » ، يخطط لنفسه طريقاً بلغت فيه المباشرة درجتها القصوى ، إذ يقوم بحركة تعرية كاملة كذلك التى قام بها فى « أولاد حارتنا » ولكنها هنا تأتف من كل لمعة حيية أو رمز حائر . . وقد تعرض البناء الفنى للرواية تبعاً لذلك لأنواء التقريرية ومتاعب السفور . ويمكن فى أحيان قليلة من الاحتفاظ بتوازنه كما نلاحظ على بناء شخصية « عامر وجدى » أو « منصور باهى » ولم يستطع الاحتفاظ بهذا التوازن فى بقية الشخصيات . والتوازن فى بناء الشخصية يمس التوازن العام فى البناء الروائى ، لأن القصة تخلو من حدث متطور أو مواقف متأزمة . وهى لذلك تختلف فى الكثير عن الرباعيات المعروفة فى الأدب المصرى ، كرباعية « الرجل الذى فقد ظله » « لفتحي غانم » ، أو « الظلال فى الجانب الآخر » « لمحمود دياب » أو « لعنة الجسد » لصوفى عبد الله ، كما تختلف فى الكثير عن رباعية الإسكندرية

المشهورة للروائي الإنجليزي لورنس داريل . وإنما أستطيع القول بأن نجيب محفوظ قد تأثر إلى حد ما - وفي حدود الأعباء الفكرية الملقاة على روايته - بقصة الكاتب الأمريكي وليم فوكنر « الصخب والعنف » . فهذه القصة كما يصفها سائرر بحق - « لا تتكشف ولكنها نكتشفها وراء كل كلمة كوجود حاد وقع تغير درجة كثافته وفقاً لكل حاله » ومن الناحية الفنية فإن المونولوج عند فوكنر يذكر الإنسان برحلة طائرة مليئة بالمطبات الهوائية ، في كل مطب نجد البطل لاشعورياً « يسقط في الماضي » ويقوم ليسقط مرة أخرى . هكذا يكون من الخطأ الاعتقاد بأن الحاضر عند ما يصبح ماضياً يصير أقرب ذكرى إلينا . وإذا كان الخلاص عند بروست يكمن في الارتداء الكامل للماضي ، فإن الماضي عند فوكنر لا يضيع أبداً . إن بأسه لذلك نتيجة أنه يرى المستقبل مغلقاً ، فكل ما نراه ونخبره يُلغفنا لأن نقول « هذا لا يمكن أن يدوم »<sup>(١)</sup>.

هذا المعنى المزدوج للزمن يتطلب من نجيب محفوظ أن يختار أطول شخصياته عمراً - عامر وجدى - كمرآة مسرحية ترسبت تحت سطحها الأملس صور الماضي البعيد . تنقل في شبابه بين الأحزاب الوطنية المختلفة ثم استقر كاتباً صحفياً بارزاً من كتاب الوفد . كره الإخوان المسلمين ولم يفهم الشيوعيين . لم يكن حزبياً بالمعنى الحرفي للكلمة فلما جاءت الثورة رحب بها من قلبه لأنها حلت له قضية شخصية ، فالوفد لم يستطع أن يحل له مشكلة الولاء لمصر وللزعما الذين تخلفوا عنها في وقت واحد . ولكن الثورة بدورها لها جيلها ، وهو يشعر بأبوة الرجعية لهذا الجيل ويشعر لنفس السبب بالغبن والاحمود فلا كلمة وداع يعتكف على أثرها في أحضان الشيخوخة لأنه يبدو ألا كرامة لإنسان « إن لم يكن لاعب كرة » . وأبوة عامر وجدى لهذه الثورة هي المعادل الموضوعي لحرمانه من الأطفال ، فضلا عن الزواج ، كاستقلاله التنظيمي عن الأحزاب . فهو يفرق بين عزوبيته الواقعية والفكرية ، وبين عقم ماريانا صاحبة البنسيون التي تزوجت مرتين ولم تنجب ، مشيراً بذلك إلى ما تمثله من قيم هي وبنسيونها . فقد تزوجت في المرة الأولى من ضابط إنجليزي قتل بيد طالب مصري في مظاهرات ثورة ١٩١٩ ولم تهرب أثناء الحرب إلى بلدها بل

(١) يمكن متابعة هذه الفكرة عن الزمن في رواية فوكنر بمقالة سائرر المترجمة للعربية بمجلة الكاتب

فتحت البنسيون على مصراعيه أمام ضباط الإمبراطورية . هي إذن البقية الباقية من ذكريات الاستغلال الاستعماري لهذا البلد الكريم ، الذى ما يزال تخلفه بمنح البعض مكاناً على أرضه . وتكتمل لعمري وجلّى بعض صفات كمال عبد الجواد عندما يردد أننا إذا تحسنا موضعنا فى العالم لن يصيبنا إلا الدوار ، فنلنا الذى يستطيع أن يقول بملء الفم أنه عرف الإيمان . وفى مواجهة عامر وجدى يضع الفنان شخصية ثانوية من بقايا المجتمع القديم ، طلبه مرزوق من كبار الأعيان ووكيل الوزارة السابق ، الذى يرى فى سعد زغلول سبباً بعيداً عن العيون فيما وصلت إليه الأمور من إثارة الإحزن بين الناس والتطاول على الملك وتلمق الجماهير « رى فى الأرض ببذرة خبيثة ، ما زالت تنمو وتتضخم كسرطان لاعلاج له حتى قضى علينا » ، وأكبر خطأ ارتكبه أمريكا فى حق البشرية — يقول طلبه — أنها ترددت فى الاستيلاء على العالم وكانت وحدها تملك القنبلة الذرية . هذا هو الرجل الذى جمع فى قلبه بين الرسول والمندوب السامى ، لذلك يرى أن الثورة لم تصنع شيئاً إلا أنها سلبت البعض أموالهم وسلبت الجميع حريتهم . وهنا يبرز دور عامر وجدى — شاهد الزمن فى الرواية كعم عبده بواب العوامة — فيقول ساخراً « إنك تتكلم عن حرية بالية ، وحتى هذه لم تحظ باحترامكم أيام سطونكم » . ويبرز هذا الدور أكثر فأكثر حين يخلع أبوته على « زهرة » هذه القروية الناضجة الأنوثة التى تمردت على القرية وجاءت إلى المدينة بحثاً عن حياة أفضل ، فاختارت العمل فى هذا البنسيون وكانت تأتى إليه من قبل مع أبيها وهو يحضر للست ماريانا ما تحتاج إليه من زبد وجبن . وتبدو « زهرة » على طول الرواية وقد بعثت فيها شخصية « منية » فى « عودة الروح » . هذه الفتاة التى تودد إليها الجميع بدرجات متفاوتة لأهداف متباينة ، وكاد توفيق الحكيم فى بعض سطوره أن يصرح بأنها تمثل لديه « إيزيس » أو « مصر » أو ما شابه ذلك . و « زهرة » أيضاً يتودد إليها الجميع لأسباب شديدة الاختلاف ، ولكنها ليست رمزاً شاملاً لمصر ، وإنما هى أقرب ما تكون إلى إلهام فى الطريق وسجارة فى الثروة ، تجسد الوجه الثورى الأصيل لمصر . لذلك يتبنّاها عامر وجدى تبناً روحياً حقيقياً ، وفى المقابل يراها طلبه مرزوق مجرد فرد من أفراد القطيع فى عزبه وأملاكه القديمة . أما حسنى علام ، هذا الذى ينتمى بسنه إلى جيل الثورة ، ويجذوره إلى الطبقة

المهارة ، فإنه يتمناها لإحدى خليلاته . أراد أهلها أن يزوجه من رجل عجوز  
فهربت يجلدها من القرية ، وهذا أول وجوه الشبه بينها وبين عامر وجلدى الذى رموه  
« بتهمة باطلة فقال أقوام إلى أستحق القتل » . وإذا كان سعد زغلول عند طلبة مرزوق  
أساس البلاء ، فهو عند عامر وجلدى قد استمع حقا إلى نصائح الشيوخ ولكنه  
غالباً ما اتبع آراء الشباب . ولذلك يرى شبابه مجسداً فى زهرة دون غيرها . وحسن  
علام يتمناها مجرد أنها أجمل من قريبته « الحمقاء التى قررت أن تختار  
عريسها على ضوء الميثاق » . وبالرغم من أن حسنى لم يفقد كل شيء ، إذ تبقت  
له مائة فدان وقد جاء إلى الإسكندرية بحثاً عن مشروع تجارى ناجح ، إلا أنه  
يحس فى أعماقه بأنه فقد كل شيء . ولم يبق له سوى السرعة الجنونية التى يقود  
بها السيارة ، والنساء اللاتي يتعرف عليهن فى الصباح يلحدن دور السينما وينام  
معهن فترة القيلولة . وهو يعيش حياته فريسة الضياع المرهق والحيرة الملمرة ، فهو  
يكره طبقته من الأعماق ويكره الثورة من القلب ولا يرى فى كل من يمتلكها إلا  
منتفعاً أو مرشداً أو خائفاً . وإذا كان طلبة مرزوق قد عبر عن فشله النهائى بنجبة  
الليلة التى أمضاها مع ماريانا فجاء منظرهما مبكياً ومضحكاً معاً ، فإن حسنى  
علام يعبر عن ضياعه الأبدى بانطلاقاته الجنسية التى تقوده ذات ليلة إلى قوادة  
عجوز فلا يجد عندها بضاعة تذكر ولا يجد مناصاً من مضاجعتها رغم دهشتها  
وقولها « لست مستعدة » إنه يجيبها جواباً ذا مغزى « لا أهمية لذلك ، ولا أهمية  
لشيء » . وفى بحثه عن المشروع التجارى الناجح يلتقى بأهل البنسيون لعل فهم  
من يصلح شريكاً له . وبالرغم من أنه يرى فى سرحان البحرى « منتفعاً  
بالثورة » إلا أنه يكتفى بما قاله طلبة مرزوق نقلاً عن صديق يعمل  
معه فى الشركة من أنهم يصفونه هناك بأنه شاب ثورى « وفى هذا الكفاية » .  
واستطرد طلبه بأننا نعيش فى غابة يتعارك وحوشها على « أسلابنا »  
وما تحت بدلة سرحان إلا مجنون بالترف . ولكن « لا ولاء » عند حسنى لشيء  
منذ أن قذفت به طبقته إلى الماء والقارب يميل به إلى الغرق « سعادة عظمى ألا  
يكون لك ولاء لشيء » . لا ولاء لطبقة أو وطن أو واجب . لا أعرف عن ديني  
إلا أن الله غفور رحيم . لذلك يتحول ولاؤه الوحيد إلى قوادات الشاطبي واسبورتنج  
وسيدى جابر ، ويهطل عليه مهرجان الشهوة مع الرعد والمطر والبرق ، وفى جوف

السيارة بهمس للمرأة العارية تماماً مثله « ألا تودين أن تخرجي اللسان للعنقا ومن عليها وأنت في حماية هذه الغضبة الكونية » . . . وإذا دب في نفسه الملل سارع إلى القوادة الماطلية في كليوباتره لتدعو له أكبر عدد من بناتها ويمضي سهرة عجيبة معربة موشاة بأبهج الحماقات التي لم يعرف التاريخ لها مثيلاً منذ عهد المغفور له هارون الرشيد . وعند ما يمتنع عليه المرام من زهرة بعد أن تكشف له أنها ليست تاكسيّاً وإنما عربة ملاكي لمرحان البحري ، يكتفي من الرحلة بالإياب وبرفقته العشيق السابقة لمرحان ، يقيم معها ويشترى الملهي الذي تعمل فيه . ولم تكن معركته مع مرحان وزهرة إلا تجسيدا للمسافة الهائلة بينه وبين الثورة مهما نافق المتحدثين باسمها . كان طلبة مرزوق هو الشخص الوحيد الذي يضمّر له حباً واحتراماً ، وكان مرحان عدوه من اليوم الأول ، وهو لا يحب قلاوون الصحافة كما يحلو له أن يصف عامر وجدى . وقد دخل في نقاش سافر مع مرحان الذي هاجمه يوماً سائلاً :

« - خبرني لم تملك وحلك مائة فدان على حين أن كل ما تملكه أسرى عشرة فقط ؟  
فسألته وأنا أكظم غيظي :

- « لم تملك عشرة على حين لا يملك ملايين من الفلاحين قيراطاً واحداً ! ! » .  
ولكن الكاتب في هذا الحوار كان يضرب عصفوريين بحجر واحد ، فالحق أنه إذا كانت ثمة مسافة هائلة بين حسن والثورة فإن هذا لا يعنى تلقائياً أن ثمة مسافة ماثلة بينه وبين مرحان الذي استبدل الهجوم ذات يوم بهذا الجسر الجديد بينه وبين حسن :

« - اصرف النظر عن مشروع المقهى وما شاكل ذلك ، إنك ابن ناس ،  
وعليك أن تختار مشروعاً مناسباً . . »

- مثل ماذا ؟

- « أنا أقول لك ، مشروع تربية دواجن ونسجول مثلاً ، إنه يدر ذهباً . . »

ثم بعد تفكير قليل :

- « يمكن أن تاجر قطعة أرض في منطقة سموحة ، ويمكن أن أساعلك بمال

من خبرة وأصدقاء، وربما شاركك إذا أسعفتي الظروف». (ذلك هو أول الخيطيين سرحان - الذى تدرج من عضوية هيئة التحرير إلى الاتحاد القوى إلى عضوية لجنة العشرين بالاتحاد الاشتراكي وعضوية مجلس الإدارة - وبين الطبقة الجديدة التى يكتمل قوامها من بقايا الطبقات المهارة وبعض الفئات من جيل الثورة). لذلك كان من الطبيعى أن يترك سرحان فكرة الارتباط بزهرة مفضلاً الارتباط بمدرستها «عاية» التى تسكن مع أسرتها فى الدور «العلوى» من نفس العمارة، وتلك أسرته بعض العمارات فى الإسكندرية. كانت زهرة - تأكيداً لما تمثله من قيم ثورية - قد قررت أن «تعلم» فطلبت من علية أن تعطىها درساً بالأجر، بين دهشة الجميع وعطف عامر وجدى. وعند ما يتحول سرحان من زهرة إلى علية يهتف حسنى ساخراً شامتا «لتحى الثورة ولتحى قوانين يوليو» وهو بذلك يفض أغشية الرمز حول شخصيتى زهرة وسرحان.

وتبلغ بذلك حدود المنتصف من البناء الروائى فى مرامار، الحدود التى قدم لنا فيها الفنان جيلاً كتب عليه «الانقصاص - الاضطرابى أو الاختيارى - عن مسار الثورة.. فعامر وجدى وطلبة مرزوق وحسنى علام، يلتقى ثلاثتهم فى القفل الماضى سواء كان فعلاً ثورياً كما هو الحال مع الأول، أو فعلاً رجعيّاً كما هو شأن الثانى والثالث. ولكنهم جميعاً لا «ينتمون» إلى الحاضر بعد أن فصلت الشيخوخة بين عامر وجدى والأحداث المحيطة به، وبعد أن توجه انتهاء طلبه مرزوق إلى المنفى فى بلاد تضخ البرول سبقتة إليها كرميته، وبعد أن عثر حسنى علام فى صفية وملهى الجنتواز على قارب النجاة وهو الذى قذفته طبقته إلى الماء والقارب يميل إلى الفرق. بقيت شخصيتان على جانب كبير من الأهمية هما منصور باهى وسرحان البحرى. وقد تعرفنا على جانب من قصتهما فى مجموعة العلاقات التى تربطهم بالبنسبون وساكنيه وصاحبته. أما بقية الجوانب فى حياة منصور فيجزنا إليها السياق برحيله من القاهرة إلى الإسكندرية ليعمل مديعاً بها. وكان رحيله تدبيراً محكماً من أخيه ضابط الأمن الكبير الذى أرغمه على ترك التنظيم السياسى السرى. وهكذا بدأت مأساة منصور منذ خرت إرادته أمام الأمر الواقع مرموزاً إليه فى شخصية أخيه، بالبطش والإرهاب. ولكن هذه



الإرادة الكسيرة لها مع صاحبها تاريخ قديم لا ينفصل عن التاريخ الحديث . فقد هزمت الإرادة منصور باهى حين ربط مصيره بحب درية زميلة في الجامعة ، ثم تبدد هذا المصير هباء عند ما تزوجت من أستاذهما فوزى الذى هداه إلى طريق الثورة الشاملة وتنظيمها السرى . واقرنت هزيمة القلب بهزيمة العقل ، فأصبح « العفن يجرى مع الهواء ولعله يصدر أصلا من ذاتى أنا » . ومن الطبيعى أن يلتقى منصور مع سرحان فى أكثر من نقطة ، وهكذا فهما معاً يمثلان جبهة « الثورة » ضد طلبه مرزوق وحسنى علام . ولكن هذا التحالف لا يبنى صراعاً جوهرياً بين الاثنين ، هو الصراع بين « محدث الاشتراكية » سرحان البحرى ، الذى عرف الاشتراكية بمعناها « المحلى » وهى ترتقى أعلى مراتب السلطه وبين المناضل منصور الذى عرفها كأحد الطرق المؤدية إلى السجن عبر الدهاليز السرية والمخابى التى يتختم على المناضلين الحقيقيين أن يعيشوا فيها أياماً وسنين . ولذلك كان منصور هو « الشاب » الوحيد الذى لم يتهجم على زهرة حباً حقيقياً أو اغتصاباً ، وعند ما فشل فى استعادة نفسه مع درية وعرض على زهرة الزواج رفضته . لأن زهرة بباطنها الثورى البريء ترفض الارتباط بخائن أو متردد أو جبان . وتجربتها مع سرحان من أبرز التجارب الدالة على هذا المعنى ، فحين تكشفت أعماقه عن « حسنين » بداية ونهاية - الذى عثر فى الالتحاق بالجيش على السلم الطبقي الناجع - بثوره على « الاشتراكية » ويا للمفارقة سلماً طبقياً ناجحاً هى الأخرى ، حين تكشفت فيه على أنياب الطبقة الجديدة الورثة لأعجاد الطبقات القديمة تحت لافتات براءة ومغرية ، لفظته فى الحال . وكذلك الأمر مع منصور باهى فقد علم أن زملاؤه القدامى « قبض عليهم أمس » فإكان منه إلا أن صوب سهام اليأس إلى قلب درية زوجة صديقه وأستاذه فى الجامعة . وأقبل انهيارها انهياراً جديداً له ، إذ ارتفع فوزى إلى مستوى الأنبياء ووفر عليهما عناء المداورة ومنح زوجته من خلف الأسوار حريتها . وكانت هذه الحرية هى السجن الجديد لمنصور ، هى نقطة النشادر العنيفة التى أفاق عليها فرفض الاستمرار ، رفض المهبوط إلى أعماق الجحيم « أن تؤمن وأن تعمل فهذا هو المثل الأعلى ، ألا تؤمن فذاك طريق آخر اسمه الضياع ، أن تؤمن وتعجز عن العمل فهذا هو الجحيم » . وبجاسة داخلية لا ترى اكتشفت زهرة عمق افوة التى تردى فيها منصور ، فرفضته بحزم . قال لها من قبيل جس النبض :

١ - هناك شخص ينقص على صفوى . .

- من هو ؟

- شخص خان دينه !

فحركت يدها مستنكرة :

- وخان صديقه وأستاذة !

واصلمت حركتها الاستنكارية فسألتها :

- هل يغفر له الذنب أنه يجب ؟

فقالست مستغفلة :

- حب الخائن نجس مثله . .

والفنان يعطينا صورة مزدوجة لأزمة المنتمى إلى الثورة الأدبية وهزيمته معاً : صورة فوزى الذى يقترب فى الكثير من صورة أحمد شوكت وعثمان خليل والشاب الطويل الأسمر المسك يسراه وردة حمراء ، ثم صورة منصور باهى ، المنتمى الذى تخونه تحت إرادته وطأة الإرهاب فيخون رسالته فى ظل أبشع الظروف . ولا تختلف صورة فوزى عن صورة بقية زملائه فى أعمال الكاتب السابقة ، أقرب ما تكون إلى الصورة العامة المحجدة والرؤية التقليدية العاجزة عن فهم جدلية الواقع وحيويته بالرغم من الفلسفة الجدلية التى يعتقها صاحبها . أما صورة منصور باهى فقد نالت من نجيب محفوظ قدراً كبيراً من العناية والفهم وأكاد أقول التعاطف . وكانت المرة الأولى التى يُنزل فيها المنتمى الثورى من ملكوت السموات إلى أرض البشر . ومن خلال ضعف منصور وهزيمته أوضح الفنان جوانب السلب فى « الطريق » الثورى ، و « البناء » الاشتراكى . فبعد أن كان يكتفى فى الماضى بإدانة الرؤية التقليدية لمعنى الطريق ، فإنه هنا يدين هذا « المعنى » للطريق الذى اختطته الثورة لنفسها . وهو المعنى الذى آلت نهايته إلى السقوط والانحدار بالحائمة الرمزية التى ينتحر فيها سرحان البحيرى بموسى حلاقة قديم . ولكن صورة منصور وصورة فوزى متكاملان ، لأن الكاتب يظل على إدانته للرؤية التقليدية الجالمة ، ثم يضيف إدانته العميقة للدلالة لموضوع الرؤية . وكأنه يقول إن الفعل الثورى المتجسد فى « البناء » لم يسمح بأفعال ثورية موازية له أو متلاقية معه ، وإنما سمح

فقط بردود الأفعال العنيفة ، التي تؤدي بفريق من أصحابها إلى السجن ، وبالبعض الآخر إلى الارتداد. والارتداد في حياة منصور قد بدأ بالتخلي عن تنظيمه الثوري ، ولكنه في استقامته المنطقية قد انتهى بالتخلي عن كل شيء نظيف. وهو لا يزم على قتل سرحان البحيري إلا عزمًا حليماً جباناً. فهو ينسى المقص الذي قرر أن يقتله به ويكتفي بأن يضربه وهو ميت . لقد أراد أن يقتل نفسه في سرحان ، أي أن يتحرر ، ولكن الفنان يصل بإرادته المسلوقة إلى أقصى نهايتها الفاجعة فيحرمه من القدرة على الانتحار أو قتل سرحان . لقد فرغ منصور من اللخل تفرغاً كاملاً ، فلم يعد يرى في زهرة إلا مرآة للشرف المسلوب والنفي بالكبرياء. وقد تصور للحظات أن خلاصه مرهون بلحظة شجاعة يقتل فيها سرحان وكل ما يمثل من فواجع ، ولكن الفنان — إمعاناً في تجسيم الهزيمة — لم يهب لحظة الارتياح هذه فلم يقتنع القضاء بأنه القاتل بعد أن ثبت انتحار سرحان ثبوتاً لا شك فيه .

أما سرحان فيبدو في اللوحة البانورامية التي رسمها نجيب محفوظ لمصر الثورة ، أنه الطرف النقيض الحسنى علام الذي يبدأ حديثه عن نفسه بشعار اللامبالاة « فريكيكولا تلمنى » . . . فسرحان يبدأ بشعار التسلق الطبقي الذي عرفناه في حسين « بداية ونهاية » وعرفناه بسرعة خاطفة في حسن « بالسمان والحريف » وهو الشاب الذي ورث عيسى الدباغ في كل شيء ، في السياسة والحب ، والتحق بركب الثورة . وعرفناه في رؤوف علوان باللص والكلاب ، الصحنى الذي باع المبادئ بالفيلا والعربة . وعرفناه في بقية السلالة من أبناء الطبقة الجديدة « بالشحاذ » . هو إذن أحد أبناء هذه الطبقة ، شعاره « هاى لايف » ، ومن ناحية أخرى هو نموذج « الطريق الجديد » للثورة الذي اختطته لنفسها بعيداً عن الرؤية التقليدية . ومن هذه الزاوية فهو يستكمل أزمة الانتهاء الثورى التي ألم الفنان — حتى الآن — بمخارجها ، التقليدى والمستحدث ، السرى والمعلن ، المطارد في السرايب والمترج على عرش السلطة . فإذا يقول لنا سرحان البحيري ؟

يقول إنه لا معنى للحياة بغير فيلا وسيارة وقيم أمداً طويلاً مع صفية الراقصة بالحنفواز تنفق عليه عن سعة ولا يستطيع رد جميلها لارتباطاته العائلية والتزاماته التي لا تنتهى بالنسبة لرجل نشأ في أحضان الفقر . وكانت مقاومته الحقيقية قد انتهت من قبل أن يخطط — هو المشرف على الحسابات — على عمليات التهرب

الضخمة بالاتفاق مع المهندس المختص وسائق اللورى . وهذا هو الوجه الآخر لسرحان الذى يمضى نهاره فى الخطابة والفتاف للاشتراكية . ولقد كان يلقي محاضرة عن السوق السوداء بصورة آلية لأن ذهنه كان شارداً فى ترتيب « العملية » التى سيجنى من ورأها ثمن الفيلا والسيارة وكافة وسائل « الهأى لايف » . ونحن نعلم من السياق أنه كان وفدياً فيما مضى ، إنه كان من أعداء الدولة ، ولكنه اليوم هو « الدولة » على حد تعبيره . ويضع الفنان شخصية رأفت أمين صديق الصبا أمامه وأمامنا ليدكره - كضمير الغائب - بأنه لم يكن وفدياً مخلصاً فكيف أصبح ثورياً اشتراكياً ؟ فإذا أجاب أن للثورة أعمالاً لا يسع الأعمى إلا الإقرار بها، باركه رأفت داخلًا فى الجدل « خبرنى الآن أين تقضى ليلتنا » . ويشير تطوره بطبيعة الحال إلى أن ثمة طبقة « علينا أن نرثها بطريقة ما » وهى ليست إرثاً نظرياً مجرداً، ولا إرثاً أيديولوجياً على نحو من الأنحاء ، وإنما هى إرث فى كافة مظاهر الامتياز الطبقي التقليدى . ولذلك فإن إحساساً قوياً استقر فى داخله « وهو ذعرى الغريب من فكرة مصادرة الثروات » . وهو يكره « فكرة » الطبقة التى ينتمى إليها حسنى علام ، ولكنه مفتون بأى شخص منها إذا ساقته الظروف الممتازة إلى صحبته . وعند ما يتعرف على زهرة ويناول حبها فؤاده فإن حزناً عميقاً بداخله يدفعه إلى القول متحسراً « لو كانت من أسرة » . ولكنه يفصح فى نفس الوقت عما ترمز إليه زهرة بقوله إنها « ممثلة الثورة الأولى » وهكذا يصبح طريقه غير طريقها . . فطريقه هو الثورة المنتظرة من مغامره ، حينئذ لا يتوالى فى طرد صافية من حياته وفى لفظ زهرة أيضاً باحثاً بعينى لص عن عليّة المدرسة التى تسكن بالدور العلوى . وهو يرتاب لذلك فى أن يكون منصور باهى قد صدق الدعاوى التى يقول بها « يا صاحبي إني بطبعي علو أعداء الثورة ألا تفهم ؟ وإني من الموعودين ببركانها ألا تفهم ؟ » . ولكن لا منصور ولا غيره كان يتصور أن داعية الاشتراكية هو نفس الوقت داعية الهأى لايف ، فليشب وثبة موقفة تجعل من زيارته للدنيا رحلة لنا معناها وقيمتها . ولم يكن سرحان - والحق يقال - مهتما اهتماماً حقيقياً بالسياسة رغم نشاطه الموفور فيها . ولكنه كان مهتما اهتماماً جنونياً بأن تم « العملية » وتنتجج الصفقة ويصبح فى غمضة عين - وبحسبه بسيطة - من أثرياء البنوك . لا زهرة العاطفة الوحيدة الصادقة التى خفق بها قلبه ، ولا الاشتراكية التى قفزها إلى

مجلس الإدارة صباحاً وملهى الحفواز ليلاً، بمسطين أن يحولا دون «اختباره» لهذا الطريق إلى الثروة. وهو الطريق المسدود في «بداية ونهاية» أمام حسين نموذج البرجوازي الصغير المتسلق قبل الثورة. وهو أيضاً الطريق المسدود في «ميرامار» بعد الثورة. الطريق المؤدى بالمتنمى إليها هذا النوع من الانتهاء إلى الهزيمة الكاملة. وليست العين الأخلاقية اليقظة هي التي سدت الطريق في وجه سرحان، وإنما الثغرات التي لا نهاية لها قد أوصدت الباب نهائياً وقعت «العملية» برمتها في شباك الأمن وقبض على سائق السيارة المحملة بالبضاعة — تماماً كاختياد نفيسة إلى القسم من بيت الدعارة في بداية ونهاية— ولم يعد أمام سرحان البحيري إلا أن يؤكد من جديد مأساة حسين، ذاك ألقى بنفسه في النيل وهو يميل على كتفيه نجوم الانضواء للنظام، وهذا مزق شربانه وهو يحمل على كتفيه كافة علامات الانضواء للثورة من عضوية هيئة التحرير إلى عضوية لجنة العشرين بالاتحاد الاشتراكي وبانتحار سرحان البحيري تؤول الأزيمة الضارية إلى هزيمة مضاعفة: فالانتهاء التقليدي لم يعد له مكان إلا خلف الأسوار، أو في وهاد الخيبة والضياع والارتداد. والانتهاء إلى الطريق الحديد كان في جوهره انتهاء إلى طبقة جديدة تنبأ لها نجيب محفوظ — بانتحار سرحان — بهزيمة بعيدة عن النيل والشرف. وهي الهزيمة المنكرة التي آلت إليها الأمور في عوامة الثروة فوق النيل.

وكما اختتم الفنان ثورته السابقة بالانتهاء التجريدي الأرحب إلى تقدم «الإنسانية» كلها بعد الإخفاق المرير للانتهاء المحدد إلى الثورة المصرية. فإنه كذلك يختم ميرامار على لسان عامر وجدى — لسان التاريخ الذى نطق به أنيس في خاتمة الثروة — وهو الرجل الذى اكتشف في النهاية أنه وحيد مع زهرة، كوحدة أنيس مع سمارة. ومثل سمارة في لحظات انسحاقها تحت حوافر قوى القهر كانت زهرة «تعلوها مظاهر الحزن والانكسار حتى خيل إلى أنها ضوئت واحديت» هكذا قال عامر. وببصيرة الأنبياء يحطم نجيب محفوظ كافة الشوائب بين زهرة وماريانا فتطردها القوادة الأجنبية العجوز ويتم الانفصال العظيم بينهما، فإذا سالها عامر وجدى بروح الأب المهزوم في هزيمتها:

«— ماذا أعددت للمستقبل؟»

قالت وهي ترنو إلى الأرض ما تزال:

— كالماضى تماماً حتى أحقق ما أريد . . . » .

ويؤى الفنان بأن حرث الأرض على هذا النحو القاجع فى الثروة وميرامار قد أوضح لديه بما لا يقبل الشك أن العضلة الأساسية هى وجود المنتمى الحقيقى إلى الثورة الحقيقية ، المنتمى المتزه عن أدران الرؤية التقليدية ومهاوى الارتداد والتسلق . ويخاطب زهرة — من بين شفتى عامر — وستظل غايتك المنشودة هى العثور على الحلال . . . وستجدين حتماً ابن الحلال الجدير بك . . . إنه موجود الآن فى مكان ما ولعله يتحين اللحظة السعيدة المناسبة . . . ويأشر لها القول فى كلمات صريحة أكثر وضوحاً وجلاء « إن وقتك لم يضع سدى ، فإن من يعرف من لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود » .

وينغمز عامر وحدى تراجيديا الهزيمة بآيات من سورة الرحمن — هو المتهم فى إيمانه — فلعلها ، ككلمات أنيس الأخيرة ، تضىء طريق الأمل وسط الظلمة الشاملة . ولكنه الأمل الإنسانى العام والمجرد الذى يتجاوز ما هو خاص ومحدد ، فالهزيمة المحددة التى تعيننا ليست شيئاً — فى رأى الكاتب — إذا قيست بأمال لا نهائية للسما والأرض . بل هو ينهى الرواية قبيل رأس السنة الجديدة بساعات مؤملاً أن يحمل العام الجديد فى طياته وجهاً جديداً .

ولكن الوجه الجديد الذى طالعنا به نجيب محفوظ بعد ميرامار ، لم يكن إلا تلخيصاً عميقاً لرحلة الهزيمة التى بدأها عام ١٩٥٩ بمدينة الفاضلة « أولاد حارتنا » وانتهت عام ١٩٦٧ بمدينة الجهنمية « تحت المظلة » . . . فى هذه القصة القصيرة العظيمة أودع نجيب محفوظ كلمته الأخيرة فى كل شىء ، فى التاريخ والحضارة والثورة . وكما أن أقصوصة « زعبلاوى » كانت نقطة البداية فى أزمة الإنسان الغائب عن الوعي الصحيح ، المريض مرضاً ليس له من علاج تقليدى عند الأطباء أو المشايخ ، وإنما عند ذلك الحاضر الغائب المسمى زعبلاوى ، فإن قصة « صوت مزعج » كانت نقطة الوسط التى أومات بالفرق المائل بين النضال الأليم الذى يعانىة الإنسان العادى فى بلادنا مقابل العناء العقيم الذى تعانىة الصفوة تحت رايات مزيفة . وجاءت قصة « تحت المظلة » نقطة الختام الدامية للمهزلة المؤسمة أو المأساة الهازلة التى انتهت إليها الرحلة . وفى هذه القصة حاول الكاتب

أن يجسم الفوضى الحقيقة والمناخ الدموي الذي يعيشه عالمنا المعاصر في كافة مستوياته التي تبدأ من الشرطي الذي لا يبال إلا بأن يجعل من هذه الفوضى نظاماً ومن دماء الرؤوس المقطوعة قانوناً إلى الشرطي الذي يشعر بأن المظليين تجاوزوا حدودهم فسموا الأشياء بأسمائها وقالوا إن هذه فوضى وذلك جنون وتلك مذابح ، فلم يكن منه إلا أن يؤدي واجبه مضطراً ! - فينظم الفوضى ويعقل الجنون ويقنن المذبحة ، ويصوب رصاص بندقيته إلى الصدور لتتurf والرقاب لتساقط ، أي ليزيد الفوضى فوضى والجنون جنوناً والمذبحة دمًا . ولكن إذا أقبل أحد من جديد ليقف تحت المظلة ، عليه أن ينتظر الأوتوبيس أو يتقى البلل ، وعليه أن يتحاشى ما استطاع تلك الجرثومة الخفية التي تفرق عينيه في التأمل أو تفتحهما على الدهشة . ومن المفيد القول بأن نجيب محفوظ لم يكتب في « تحت المظلة » عملاً من أعمال اللامعقول ، فتجريد الوجود عند كتاب اللامعقول هو إخلاء المسكن من زخارف الأثاث وتفاصيل البشر والنظر إليه بموضوعة المعمل ، وهي الموضوعية القائلة بأن لا قيمة للمسكن في ذاته ولا في ساكنيه ، لا قيمة على الإطلاق . أما كاتبنا فبالرغم من كل ما يبدو على قصته من لامعقوليته مفرطة فإنها ليست اللامعقوليّة التي ترادف العبث ، وإنما هي تشيع تلك الرائحة النفاذة لما أسمجه بالفوضى الخفية والمناخ الدموي ، ذلك الشيء النقيض للمدينة الفاضلة . فبينما كان أنبياء المدينة الفاضلة من أكثر الناس « تنظيمياً » لها وتجسيدا « لمثلها العليا » ، فإن نجيب محفوظ يقدم لنا « المدينة الجهنمية » التي صار إليها عالمنا بدءاً من أكثر مستوياته تقدماً وانتهاء بأكثرها تخلفاً دون ما استثناء . إن مدينة نجيب محفوظ الجديدة هي نقيض حارته القديمة ، فقد كانت هذه مدينة فاضلة حقاً بالرغم من كل الصراعات والتمزقات التي عانت منها ، كان « العلم » هو الأمل الخافق بين أضلع القنان وصدوره . غير أنه بعد عشرين سنوات يأتي ليقول إن الحارة أصبحت مدينة حقاً ، ولكنها مدينة جهنمية فوضاها نظام وجنونها عقل ومذابحها سلام . ومدينة نجيب محفوظ الجديدة ، كحارته القديمة لها وجهان : الوجه الإنساني العام الذي يقصد به العالم كله ، والوجه المحلي الخاص الذي يعنيها نحن على وجه التحديد ، فهي رؤيا

العالم وإن شكلت بلادنا جزءاً لا ينفصل عن الأحداث . وإذا لم تكن قصة نجيب محفوظ عملاً من أعمال اللامعقول فإن هذا لا يبنى أنها تصرخ بأن عالمنا لامعقول، ولكن « العالم » في رؤيا نجيب محفوظ لا يعنى الكون ، ومأساة الإنسان في رؤيا نجيب محفوظ لا تعنى إخفاقه الأزل في كشف سر الأسرار . وإنما عالم نجيب محفوظ هو عالمنا الواقعي المحدود « بأنظمة » ينقصها النظام و « بقوانين » ينقصها القانون . وإذا كان الفنان يقوم بتجريد فانتازي للموقف بإقصاء الشخصية والحدث إقصاء تاماً ، فلأنه يقتصر على ما يشبه اللوحة التجريدية الموحية ولا أقول الرامزة ، الموحية بتكويناتها وألوانها وخطوطها وغير الرامزة بمجزئيات معينة إلى ما يعادها من تفاصيل الواقع الخارجي . إنها توىء بسر ولا تعطى علامة . ولأن السر سرنا فالعلانية شرط من شروط المدينة الجهنمية التي يقف بها الشرطي دائماً ، ولكن بلا حراك، حتى إذا تأملت أو دهشت كان مصيرك — أنت الواقف تحت المظلة خوفاً من البلل أو انتظاراً لأوتوبيس — أن تتدحرج رأسك فتوسد الطوار تحت المطر وينطرح جسلك جثة هامدة تحت المظلة <sup>(١)</sup> .

• • •

هذا هو عالم نجيب محفوظ الجديد ، وكلمته الأخيرة أيضاً . عالم بدايته التخلف الحضارى المرعب وانعدام التقاليد الديمقراطية ، ومآله السقوط والهزيمة والاندحار والافتراض مادياً ومعنوياً . عالم ، خامته الرئيسية هي السجون وبيوت الدعارة وشكله النهائي القتل والاندحار . لا العلم ولا التصوف بقادرين على إنقاذ السفينة الفارقة لأن ثقبها أوسع من مادة اللحام وهشاشة بنائها أضعف من مقاومة الماء .

ونجيب محفوظ في عالمه الجديد هو روائي مرحلة الانتقال بحث ، وهي مرحلة محلية وعالمية في آن ، وهو انتقال فكري وحضارى معاً . لذلك كانت شخصوه وأحداثه ومواقفه مزدوجة الوجوه والرموز والأعطية . لا يكتمل لك معرفة الوجه إلا بجنايبه، ولا تكشف الرمز إلا إذا فضضت العلامتين، ولا تكشف الغطاء إلا إذا خلعت الرداءين . وقد احتاج مثل هذا العالم المزدوج إلى أدوات تعبيرية جديدة تلائم الوضع الفكري والنفسي الجديد ، فكان لا بد من استحداث ذلك « التزامن »

(١) راجع لنال شكري « بعيداً عن أزياء القصة القصيرة » الدراسة النقدية الملحق بمجموعة « قصص قصيرة » كتابات معاصرة . - طبعة أولى - ١٩٦٨ .



بين الضمائر الثلاثة بالأحاديث الداخلية والخارجية المتواترة في تشابك وتعقيد . وكان لا بد من استحداث هذه اللغة الجديدة على أدب نجيب محفوظ ، اللغة القادرة على استيعاب الإيماء وتمثل الرمز والتجواب في داخل الإنسان والارتحال خارجه .

ولا ريب أننا نلاحظ ذلك التبادل الغريب بين القوة والضعف في أعمال المرحلة الجديدة ، فالسؤال في « اللص والكلاب » كان أعمق من الجواب في « السمان والحريف » ، وعلامة الاستفهام في « الطريق » كانت أكثر غوراً من الرد عليها في « الشحاذ » ، ومعالم مرحلة الانتقال في « ثرثرة فوق النيل » كانت أكثر رسوخاً منها في « ميرamar » . . لا لشيء إلا لأن السؤال وعلامة الاستفهام كانا يجسدان الواقع المر بكل كثافته وعنفه وصدقه ، بينما كان الجواب مجرد « صدى » للصوت ، و « صورة » من الأصل ، و « حلماً » بواقع خيالي . ولكن القوة والضعف ، جنباً إلى جنب ، كانا يجسدان في آن دقات قلب الفنان ، دقة اليأس اليائس ودقة الأمل الغامض . غير أن الدقتين معاً يصوغان أروع لحن جنازى في أدبنا الحديث .

وقد نالت أعمال نجيب محفوظ في مرحلته الجديدة شرف التنبؤ بما كان ، ولكنها كثافة أي مجتمع يحضر أو حضارة تموت ، لا يعود له بعد الهزيمة إلا حظوة شاهد العيان . فإذا كانت المرحلة التاريخية نفسها مرحلة انتقال ، فإن الرواى الذى توجد معها سلباً وإيجاباً هو رواى مرحلة الانتقال أيضاً . ولقد انتهت هذه المرحلة بالهزيمة بكل ما تنطوى عليه من جوانب مادية ومعنوية ، فثقافتها أيضاً بكل ما تشتمل عليه من إشرافات قد سقطت في أحوال الهزيمة وعارها .

ولن يستطيع هذا الجليل - وفي المقدمة منه أدب نجيب محفوظ - أن يتجاوز مقتضيات التاريخ ، لن يستطيع أن يرى رؤيا جديدة ، مهما كتب وغزر إنتاجه عاماً بعد عام . ذلك أن موقف الكاتب الآن من مجتمع ما قبل الخامس من يونيو ، كموقفه بعد الثورة من مجتمع ما قبلها : هل يسمح لنفسه أن يكون ناقداً للماضى وحسب ، مهما امتدت روايب الماضى إلى قلب الحاضر ؟ إنه حينئذ لن يصنع أكثر من ترديد كلام سبق أن قاله بصورة أفضل ، أو أن يقول كلاماً يرادف الصمت ..

.. وإما أن يختار الصمت طوق نجاة من حكم التاريخ. وإذا كانت السنوات السبع العجاف في حياة نجيب محفوظ من ١٩٥٢ إلى ١٩٥٩ قد « أثمرت » جديلاً السنوات السبع العظام من ١٩٦٠ إلى ١٩٩٧ . . فهذه السنوات بعينها هي التي تؤدي - بنفس المنطق الجدل - إلى خواء المرحلة القادمة بالنسبة للجيل الحالي ، وفي المقدمة منه نجيب محفوظ .

وإذا كان الخامس من يونيو ١٩٦٧ في المستوى المياسي ، وأدب نجيب محفوظ قبل هذا التاريخ في المستوى الفني ، قد أعلن أن العنقاء احترقت بعشها فإنه لن يتيسر للثورة المصرية وثقافتها بعث جديد إلا على أكتاف جيل جديد ورؤيا جديدة تتجاوز الهزيمة وثقافتها المحسرة . فنحن لسنا بحاجة إلى « معجزة جيل » أدى رسالته على خير وجه ، وإنما نحن بحاجة إلى « جيل المعجزة » القدرة على أن تقيم العازر من بين الأموات ، أو أن تبعث من الرماد المحترق عنقاء جديدة ، تجوب الأرض والسماء ، لتجمع أطيب النباتات ، وتبني عشها من جديد . ولعل هذا هو التحدي أمام الجيل القادم : هل يستطيع أن يصنع المعجزة من رماد تخلف عن احتراق العنقاء القديمة ؟

## المراجع

مؤلفات نجيب محفوظ التي اعتمدت عليها الدراسة

الكتاب	الطبعة	التاريخ	نشرت لأول مرة
همس الجنون	الثالثة	١٩٦٠	١٩٣٨
عبث الأقدار	الثالثة	١٩٥٨	١٩٣٩
رادوبيس	الثانية	١٩٥٨	١٩٤٣
كفاح طيبة	الثالثة	١٩٥٧	١٩٤٤
القاهرة الجديدة	الرابعة	١٩٦٢	١٩٤٥
خان الخليلي	الخامسة	١٩٦٢	١٩٤٦
زقاق المدق	الرابعة	١٩٦١	١٩٤٧
السراب	الثالثة	١٩٦٠	١٩٤٨
بداية ونهاية	الرابعة	١٩٦١	١٩٤٩
بين القصرين	الثالثة	١٩٦٠	١٩٥٦
قصر الشوق	الرابعة	١٩٦٢	١٩٥٧
السكرية	الرابعة	١٩٦٢	١٩٥٧
أولاد حارتنا ( عن جريدة الأهرام من ١٩٥٩/٩/٢١ إلى ١٩٥٩/١٢/٢٥ )			
اللعن والكلاب	الثانية	١٩٦٢	١٩٦٢
السهان والحريف	الأولى	١٩٦٢	١٩٦٢
دنيا الله	الأولى	١٩٦٣	١٩٦٣
الطريق	الأولى	١٩٦٤	١٩٦٤
بيت سبي <sup>١</sup> السمعة	الأولى	١٩٦٥	١٩٦٥
الشحاذ	الأولى	١٩٦٥	١٩٦٥
ثرثرة فوق النيل	الأولى	١٩٦٦	١٩٦٦
ميرامار	الأولى	١٩٦٧	١٩٦٧
خمارة القط الأسود	الأولى	١٩٦٨	١٩٦٨

### تاريخ كتابة أعمال نجيب محفوظ

« فيما يلي ثبت بالتواريخ التي ألف فيها نجيب محفوظ أعماله الروائية ، وقد اعتمدت عليه شخصياً في معرفتها » .

تاريخ الكتابة	من سبتمبر	الرواية
١٩٣٦ إلى إبريل ١٩٣٥		عبث الأقدار
١٩٣٧ » ١٩٣٦	»	رداوبيس
١٩٣٨ » ١٩٣٧	»	كفاح طيبة
١٩٣٩ » ١٩٣٨	»	القاهرة الجديدة
١٩٤١ » ١٩٤٠	»	خان الخليلي
١٩٤٢ » ١٩٤١	»	زقاق المدق
١٩٤٣ » ١٩٤٢	»	بداية ونهاية
١٩٤٤ » ١٩٤٣	»	السراب
١٩٤٦ » ١٩٤٥	»	الثلاثية « إعداد الموضوع »
١٩٤٧ » ١٩٤٦	}	بين القصرين
١٩٤٨ » ١٩٤٧		
١٩٤٩ » ١٩٤٨	}	قصر الشوق
١٩٥٠ » ١٩٤٩		
١٩٥١ » ١٩٥٠	}	السكرية
١٩٥٢ » ١٩٥١		

ويسجل نجيب محفوظ بقلمه هذه الملاحظة :

« تخلت كتابتي للثلاثية فترات انقطاع متتابعة بسبب عملي في التفتيش بوزارة الأوقاف وأنا أقدر أن عملي فيها استغرق ما بين تفكير وكتابة أربع سنوات مع العلم بأن السنة عندى هي ما بين سبتمبر إلى إبريل وثمة أربعة أشهر أعجز فيها عن القراءة والكتابة بسبب مرض الحساسية في العينين والجلد ، وكنت أنفع بها في التأمل والتفكير مع الراحة » .

## أحاديث نجيب محفوظ

الموضوع	المجلة أو الصحيفة اسم المحرر	تاريخ العدد
الكاتب والطبقة التي يعبر عنها	روز اليوسف عبد المنعم صبحي	١٩٥٧/١٠/١٤
الموقف الراهن في الأدب	المساء فاروق منيب	١٩٥٨/ ٢/ ٥
الفن متفائل دائماً	المساء محمد جبريل	١٩٦٣/ ١/ ٢
مع الأدباء	الآداب فاروق شوشة	يونيو ١٩٦٠
أمنيتي أن أحطم ساعتى	آخر ساعة محمد تبارك	١٩٦٢/١٢/١٢
لست لوىسى عوضى	الجمهورية عباس صالح	١٩٦٢/ ٥/١٩
الأدب والفلسفة	المساء كمال الجويلى	١٩٦٢/١٠/٢١
أدب الطبقة الوسطى	المساء محمد جبريل	١٩٦٢/١٠/٢٢
أدباًؤنا يكتبون بأسلوب	الجمهورية عباس صالح	١٩٦٢/١٠/٢٨
القرن التاسع عشر		
لماذا لم يتزوج	صباح الخير جاذبية صديق	١٩٥٧/١٠/٣١
السكرتير الخاص الذى أفتنى	روز اليوسف عباس صالح	١٩٥٦/ ٢/١٦
أسرار الوزير		
الواقعية تطور طبيعى للأدب	الاثنين . . .	١٩٥٩/ ١/١٩
الفنان الذى يمشى كالقطار	الجيل محمد كامل	١٩٥٩/ ٣/٣٠
من كتاب القصة	الإذاعة عبد الله أحمد عبد الله	١٩٥٩/ ٨/٢٢
رأيت شبح هملت فى يوغوسلافيا	الأهرام . . .	١٩٥٩/ ٨/٢٩
جيل قرأ وبكى كثيراً	الأهرام . . .	١٩٥٩/ ٩/١٨
كيف يؤلف قصصه	الأهرام . . .	١٩٥٨/١١/ ٧
رحلة فى رأس نجيب محفوظ	الجمهورية إبراهيم الوردانى	١٩٦٠/ ٤/ ٩
نجيب محفوظ وحارة ميخائيل	الجمهورية . . .	١٩٦٠/١٢/ ١
جاد (أو علاقة نجيب بسلامة موسى)		
جريت الحب أكثر من مرة	الجيل كمال سعد	١٩٦١/ ٣/٢٧
معركة أدبية بين نجيب محفوظ والفتاد	الجمهورية . . .	١٩٥٩/١٢/١٧

الموضوع	المجلة أو الصحيفة	اسم المحرر	تاريخ العدد
رحلة الخمسين مع القراءة والكتابة الكاتب	فؤاد دوايرة		يناير ١٩٦٣
نجيب يتحدث عن فنه الروائي حوار	غالى شكرى		مارس ١٩٦٣
عصير حياتى	الإذاعة	عبد التواب عبد الحى	١٩٥٧/ ١٢/ ٢١
نجيب محفوظ يهاجم	صباح الخير	عبد الله الطوخى	١٩٦٤/ ٣/ ١٢
الكسل والخوف والمجاملة			
نجيب محفوظ يتكلم بصراحة	وطنى	لييب حلیم	١٩٦٤/ ١٢/ ٢١
نجيب محفوظ يجيب على	آخر ساعة	مأمون غريب	١٩٦٥/ ٣/ ٢٤
أصعب الأسئلة			
نجيب محفوظ يتحدث عن	روز اليوسف	سعاد زهير	١٩٦٥/ ٢/ ١٩
المستقبل			
العامية والفصحى قضية	آخر ساعة	مأمون غريب	١٩٦٦/ ١/ ٥
مستهلكة		وعبد المنعم صبحى	
الشيء الذى يبحث	فكر وفن	عبد المنعم صبحى	فبراير ١٩٦٦
عنه صاحب الطريق			
مذهب التصوف الاشتراكى	الأخبار	محمد تبارك	١٩٦٦/ ٤/ ٢
حوار مع نجيب محفوظ	الجمهورية	عبد السلام مبارك	١٩٦٦/ ٤/ ٢٥
أنا أديب شتوى	الأخبار	عفاف يحيى	١٩٦٦/ ٦/ ٨
نجيب محفوظ يثرثر على النيل	صباح الخير	عبد الله الطوخى	١٩٦٦/ ٨/ ١١
الخلود كالحياة حلم من	آخر ساعة	مأمون غريب	١٩٦٦/ ٨/ ١٧
الأحلام			
أخطر حادث أدبى	صباح الخير	عبد الله الطوخى	١٩٦٦/ ١٢/ ٢١

## كتابات حول أدب نجيب محفوظ

المجلة أو الصحيفة	الموضوع	الكاتب	التاريخ
الشهر	بداية ونهاية		إبريل ١٩٦٠
صباح الخير	أتمنى أن أقرأ لؤلؤة	صلاح عبدالصبور	١٩٥٨/١/٢
الرسالة الجديدة	ماذا يكتبون الآن	محمد صدقي	يونيو ١٩٥٦
الرسالة الجديدة	زقاق المدق	توفيق حنا	أغسطس ١٩٥٦
الرسالة الجديدة	حول كتاب في الثقافة المصرية عبد العظيم أنيس		١٩٥٦
الرسالة الجديدة	بين القصرين	محمود العالم	١٩٥٧
روز اليوسف	إيمان هذا الرجل	فوزية مهران	١٩٦٣/١/٧
أخبار اليوم	فنان لا يعرف التشاؤم	رجاء النقاش	١٩٦٣/١/٥
الأهرام	ما بين ندوة وحديث	حسين فوزي	١٩٦٢/٥/٤
الأهرام	بين القصرين	لويس عوض	١٩٦٢/٤/٢٧
الأهرام	كيف نقرأ نجيب محفوظ	لويس عوض	١٩٦٢/٤/٢٠
أخبار اليوم	الثورة والأزمة في حياتنا الثقافية	بلال الدبيب	١٩٦٢/٩/٢٩
الجمهورية	مدارس الضباب في الفن	عبد الرحمن الحميسى	١٩٦٢/١٢/٢٠
أخبار اليوم	أدبنا بين ثورتين	رجاء النقاش	١٩٦٢/٩/١
نهار اليوم	الثورة في أحلام الأدباء	» »	١٩٦١/٨/٥
أخبار اليوم	الإخصاب والعقم	صلاح عبدالصبور	١٩٦٣/٦/٨
الشعب	رحالة في جزيرة مجهولة	عباس صالح	١٩٥٩/٥/١٩
الشعب	خيوط الفجر الأولى	» »	١٩٥٩/٥/٢٦
الجمهورية	ثلاثية بين القصرين	» »	١٩٦٢/٢/٢٠
الشعب	في الرواية العربية	» »	١٩٥٩/٥/٥
الشعب	فن نجيب محفوظ	» »	١٩٥٩/٦/٩
الجمهورية	بين القصرين	طه حسين	١٩٥٧/٢/٦

المجلة أو الصحيفة	الموضوع	الكاتب	التاريخ
الأدب	بداية ونهاية	محمد ذهني	مايو ١٩٥٦
الأدب	نجيب محفوظ بين الرومانتيكية والواقعية	حمدى السعيد	مايو ١٩٥٨
الأدب	قصر الشوق	عزت إبراهيم	مايو ١٩٥٨
»	زقاق المدق	توفيق حنا	يوليو ١٩٥٨
»	فكرة الموت عند نجيب محفوظ	نجية فرج	يوليو ١٩٥٨
»	لغة الحوار عند نجيب محفوظ	حمدى السعيد	نوفمبر ١٩٥٧
»	بين القصرين	عزت إبراهيم	فبراير ١٩٥٨
»	محفوظ : ماذا صنعت بنا	لمى المطيعي	فبراير ١٩٦٠
»	التطور الأدبي لنجيب محفوظ	توفيق حنا	أبريل ١٩٥٩
»	محاولة نقدية بين القصرين	توفيق حنا	فبراير ١٩٦١
»	» » لقصة السراب	نجية فرج	نوفمبر ١٩٦٠
»	المغزى القصصى عند نجيب محفوظ	عزت إبراهيم	يوليو ١٩٦١
»	اللس والكلاب	ماهر شفيق فريد	فبراير ١٩٦٢
»	دينيا الله	هاني مطاوع	يوليو ١٩٦٣
الجمهورية	المثقفون والثورة	محمد عودة	١/٢٤ / ١٩٦٣
المساء	الاستاتيكية والديناميكية	يحيى حقي	١/١٦ / ١٩٦٣
»	في أدب نجيب محفوظ	» »	١/٢٣ / ١٩٦٣
»	» »	» »	١/٣٠ / ١٩٦٣
»	» »	» »	٢/ ٦ / ١٩٦٢
»	» »	» »	٢/١٢ / ١٩٦٣
»	» »	» »	٢/٢٠ / ١٩٦٣
الشهر	جيل حائر	توفيق حنا	أبريل ١٩٥٨
المساء	نظرة على ثلاثية نجيب محفوظ على الراعي	» »	٩/ ٣ / ١٩٥٨
أخبار اليوم	محاولة لفهم أدب نجيب محفوظ	رجاء النقاش	١٢/٢٨ / ١٩٦٢



المجلة أو الصحيفة	الموضوع	الكاتب	التاريخ
آخر ساعة	صديق نجيب محفوظ	محمد عفيفي	١٢ / ١ / ١٩٦٢
وطني	أولاد حارتنا بداية بلانهاية	مراد وهبة	١١ / ٠ / ١٩٦٠
وطني	دفاع عن أولاد حارتنا	غالى شكرى	١٧ / ١ / ١٩٦٠
الشعب	القلب الحزين	عباس صالح	١٢ / ٥ / ١٩٥٩
الكاتب	أزمة الوعي السيامى فى	د. غنيمى هلال	يناير ١٩٦٣
السمان والحريف			
»	جحشة نجيب محفوظ	يوسف حلمى	»
»	الشخصية الإيجابية فى أدب نجيب محفوظ	عبد المنعم صبحى	»
»	تاريخنا القوى فى ثلاثية نجيب محفوظ	جلال السيد	»
»	معنى الجنس فى أدب نجيب محفوظ	غالى شكرى	»
»	اللعس والكلاب عل ثورى	فؤاد دواره	»
الآداب	كمال عبد الجواد اللامتى	ماهر حسن البطوطى	يونيو ١٩٦٣
»	المأساة الرجودية فى اللعس والكلاب	إياد أحمد ملحم	يوليو ١٩٦٣
»	رواية نجيب محفوظ الأخيرة ( أولاد حارتنا )	محى الدين حمد	فبراير ١٩٦٠
»	الواقعية الرجودية فى السمان والحريف	رجاء النقاش	مارس ١٩٦٣
»	المؤثرات النثرية فى الرواية العربية الحديثة	د. غنيمى هلال	مارس ١٩٦٣
»	الاتجاه الروائى الجديد	صبرى حافظ	نوفمبر ١٩٦٣
»	عند نجيب محفوظ	»	ديسمبر ١٩٦٣

المجلة أو الصحيفة	الموضوع	الكاتب	التاريخ
الآداب	اللعن والكلاب	سعيد حسن	فبراير ١٩٦٢
المجلة	ثلاثية نجيب محفوظ	تريفر لوجاسيك	أغسطس ١٩٦٣
"	اللعن والكلاب	د. فاطمة موسى	فبراير ١٩٦٢
الفكر العربي	اللعن والكلاب	لطيفة الزيات	١٥/٣/ ١٩٦٢
( اللبنانية )			
الشهر	نجيب محفوظ شاعراً	عبد المنعم عواد	ديسمبر ١٩٦٠
المجلة	في الرواية المصرية القصيرة	أنور المعداوي	أغسطس ١٩٦٢
الآداب	ملحمة نجيب محفوظ الروائية	أنور المعداوي	إبريل ١٩٥٨
"	" " " "	أنور المعداوي	مايو ١٩٥٨
الشهر	بين التراجيديا والإحساس بالحنن	عبد الوهاب محمد المسيري	مايو ١٩٦١
"	حسنين ذروة المأساة في بداية ونهاية	إبراهيم الناصر	فبراير ١٩٦١
"	نجيب محفوظ والقصة القصيرة	توفيق حنا	مارس ١٩٦١
"	مشكلة حسنين بين السينما والمسرح	غالي شكري	أكتوبر ١٩٦٠
المجلة	عالم نجيب محفوظ	إدوار الخراط	يناير ١٩٦٣
الآداب	نجيب محفوظ والفلسفة	معن زيادة	مارس ١٩٦٢
المجلة	اللعن والكلاب	يحيى حقي	مايو ١٩٦٢
المساء	اللعن والكلاب	توفيق حنا	٥/ ١٠/ ١٩٦٢
الآداب	جومييه ونجيب محفوظ	غالي شكري	مايو ١٩٥٩
الثقافة الوطنية	رحلة مع نجيب محفوظ	نجيب سرور	يناير ١٩٥٩
المساء	كيف تغير نجيب محفوظ	د. شكري عياد	٩/ ٣/ ١٩٦٢
الأهرام	اللعن والكلاب	د. لويس عوض	١٦/ ٣/ ١٩٦٢
أخبار اليوم	اللعن والكلاب رواية فاشلة	د. عبد القادر القط	١٢/ ٥/ ١٩٦٢

المجلة أو الصحيفة	الموضوع	الكاتب	التاريخ
أخبار اليوم	اللص والكلاب	د. فاطمة موسى	٢ / ١٢ / ١٩٦١
الأهرام	» »	لطفي الخويل	١٢ / ٣ / ١٩٦٢
الآداب	» »	يوسف الشاروني	يونيو ١٩٦٢
الأخبار	دنيا الله	أنيس منصور	١٢ / ٣ / ١٩٦٣
المساء	دنيا الله	فاروق منيب	٢٣ / ٣ / ١٩٦٣
العراق	السمان والحريف		يونيو ١٩٦٢
الموقف العربي	نجيب محفوظ في المرحلة الجديدة وعلى . . .		١٧ / ٦ / ١٩٦٥
الأهرام	ثروة نجيب محفوظ والواقعية	لطفي الخويل	١١ / ٣ / ١٩٦٦
	الاشتراكية		
الأهرام	الله عند نجيب محفوظ	أحمد بهجت	٣ / ٥ / ١٩٦٣
آخر ساعة	الرقابة ونجيب محفوظ	سعد كامل	١٥ / ٥ / ١٩٦٣
روز اليوسف	نجيب محفوظ لامعقول	فوزية مهران	٨ / ٤ / ١٩٦٣
الجمهورية	وجه القاهرة في أدب نجيب محفوظ	رشدي صالح	٢ / ١ / ١٩٦٢
الجمهورية	انتهى نجيب محفوظ الفنان المحايذ عباس صالح		١٢ / ١٢ / ١٩٦٢
المساء	الكاتب الذي آمن بالواقع والتاريخ	محمد جعفر	١٠ / ١٢ / ١٩٦٢
صباح الخير	نجيب محفوظ في رأي لويس عوض	أنور المعداوي	٢٩ / ٣ / ١٩٦٢
الجمهورية	تراجيديا الصراع ضد العبث	أمير إسكندر	١٦ / ٦ / ١٩٦٦
المصور	اللص والكلاب والسمان والحريف	أنيس منصور	٣٠ / ٣ / ١٩٦٢
المساء	اللص والكلاب	شكري عياد	٢١ / ٣ / ١٩٦٢
الهلال	بين أولاد حارتنا والشحاذ	محمد العالم	يوليو ١٩٦٥
المجلة	رؤيا القديس حمزوي	إبراهيم فتحي	أغسطس ١٩٦٥
المجلة	استجداء الحقيقة	صبري حافظ	أبريل ١٩٦٦

المجلة أو الصحيفة	الموضوع	الكاتب	التاريخ
المجلة	استجداء الحقيقة	صبرى حافظ	مايو ١٩٦٦
المجلة	تراجيديا السقوط والضمايح	صبرى حافظ	يونيو ١٩٦٧
المجلة	الطريق	فؤاد دواره	يوليو ١٩٦٤
الكاتب	قراءة جديدة لنجيب محفوظ	عباس صالح	نوفمبر ١٩٦٥
»	»	»	ديسمبر ١٩٦٥
»	»	»	فبراير ١٩٦٦
»	»	»	مارس ١٩٦٦
»	»	»	أبريل ١٩٦٦
»	اتجاهى الجديد ومستقبل الرواية	نجيب محفوظ	فبراير ١٩٦٤
المساء	الشحاذ	محمد عبد الله الشفقي	١٩٦٥/ ٨/ ٢٩
القصة	الطريق	توفيق حنا	ديسمبر ١٩٦٤
الأهرام	المحاكمة الناقصة	لويس عوض	١٩٦٤/ ٧/ ٣١
دراسات عربية	ميرامار	أبراهيم فتحى	مارس ١٩٦٨

## دراسات حول «المتن»

اسم الكاتب	اسم المجلة	التاريخ
إبراهيم فتحى	«المجلة» القاهرية	أبريل ١٩٦٥
كمال حمدى	«العلوم» اللبنانية	مايو ١٩٦٥
عبد الجبار عباس	«الأقلام» العراقية	ديسمبر ١٩٦٥
توفيق حنا	«حوار» اللبنانية	يناير وفبراير ١٩٦٦
على الرقيعى	«الرواد» الليبية	نوفمبر ١٩٦٦
عبد العزيز مصطفى	«الأهداف» القاهرية	ديسمبر ١٩٦٨

## فهرس المحتويات

أ	مقدمة الطبعة الرابعة
١	مدخل
١٧	الفصل الأول : جيل المأساة
٨٢	الفصل الثاني : ملحمة السقوط والانهار
٢٠٧	الفصل الثالث : المتمي بين الدين والعلم والاشتراكية
٢٩٥	الفصل الرابع : رؤيا الثورة الأبدية
٣٥٣	الفصل الخامس : المتمي في أرض الهزيمة
	المراجع :
٤٥١	- مؤلفات نجيب محفوظ التي اعتمدت عليها الدراسة
٤٥٢	- تاريخ كتابة اعمال نجيب محفوظ
٤٥٣	- احاديث نجيب محفوظ
٤٥٥	- كتابات حول ادب نجيب محفوظ
٤٦١	- دراسات حول المتمي



 **Bibliotheca Alexandrina**  
0206242

